

Joga o Coco na Gira de Mestre:

religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco

Fernando Antônio Ferreira de Souza

Tese de Doutorado em Ciências Musicais

Área de Especialidade em Etnomusicologia

Dezembro 2016

Joga o Coco na Gira de Mestre:

religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco

Fernando Antônio Ferreira de Souza

Tese de Doutorado em Ciências Musicais

Área de Especialidade em Etnomusicologia

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais na Área de Especialidade Etnomusicologia, realizada sob a orientação da Senhora Professora Doutora Maria de São José Côrte-Real.

Dezembro 2016

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Tese de Doutoramento resulta da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa 18 de Dezembro de 2016

Declaro que esta Tese de Doutoramento se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa 18 de Dezembro de 2016

Dedicatória pessoal

*Dedico este estudo etnográfico aos brincantes da cultura popular
que, motivados por suas memórias e compromissos privados,
dão sentido e significados às verdades e perspectivas de realidade
que povoam os imaginários, os signos e
as metáforas de pernambucanidade.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho de tese representa um esforço que não seria realizável sem a colaboração, tolerância, compreensão e amor de meus pais Cláudio Galvão de Souza e Lindalva Ferreira de Souza, minha esposa Monica Lira Cabral de Melo Souza e filhos Filipe Fernando Cabral de Melo Souza, Áureo Henrique Cabral de Melo Souza e Leonardo Gabriel Cabral de Melo Souza. Como também de meus irmãos, Tios e primos.

A construção fundamental deste trabalho emergiu da convivência colaborativa de brincantes e coquistas, sem os quais nada seria possível. As minhas bases conceptuais e argumentativas desenvolveram-se na qualidade académica a partir do trabalho intenso e determinado da Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco e principalmente da Doutora Maria de São José Côrte-Real que pacientemente e de forma altamente competente me orientou em cada passo desta construção etnográfica, a quem dedico toda minha gratidão.

Este trabalho reflete ainda a oportunidade de cursar o mestrado e o doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde pude conviver e muito aprender com um excelente corpo docente, aos que somo em número e grau, para a minha formação as pessoas dos doutores João Soeiro de Carvalho, Carlos Sandroni, Edwin Pitre Vasquez, Thiago Oliveira Sales, Rafael Menezes Bastos, Stella Telles, Roberto Benjamim, Rui Cidra, Susana Pereira Bastos, Susana Sardo e Roberto Mauro Cortez Motta.

JOGA O COCO NA GIRA DE MESTRE: RELIGIÃO, AÇÃO HUMANA E IDENTIDADES NO LITORAL DE PERNAMBUCO

FERNANDO ANTÔNIO FERREIRA DE SOUZA

RESUMO

No litoral de Pernambuco sente-se uma ideologia central nacionalista, velada mas ostensiva e opressora. Os cidadãos, sujeitos periféricos relativamente a esta ideologia central, negociam as suas identidades através de comportamentos expressivos diversos. O coco emerge no meu estudo como um caso no qual esta negociação política se torna visível. A etnografia que desenvolvo é de carácter eminentemente colaborativo (Campbell e Lassiter 2015) ainda que em muitos casos, devido a medos profundos e outras razões, as vozes daqueles que comigo colaboraram se tenham feito sentir por meios que não dá palavras directamente registável. Centra-se pois num conjunto de sujeitos coquistas através das suas produções metafóricas, por vias discursivas e performativas. Na narrativa etnográfica que desenvolvo, surgem lugares e tempos vividos e lembrados que ganham peso estruturante na minha tese. A partir do encontro com os sujeitos praticantes e estudiosos do coco, o meu estudo seguiu a sua inspiração divina, em aspectos marcantes de religiosidade, e a sua ação humana, reprimida primeiro, expressa depois e finalmente refletida. Por último no meu estudo, e motivado pela minha atividade musical como percussionista, junto uma interpretação de aspectos rítmicos específicos do repertório dos cocos considerados, como que dando voz, através dos diversos cocos, às múltiplas representações identitárias com que me deparei.

PALAVRAS-CHAVE: coco, jurema sagrada, religião, política, identidades, Etnomusicologia

COCO PLAYS IN THE ROUND OF THE MASTER: RELIGION, HUMAN ACTION AND IDENTITIES IN THE COAST OF PERNAMBUCO

FERNANDO ANTÔNIO FERREIRA DE SOUZA

ABSTRACT

In the Pernambuco coast, one feels a nationalist central ideology veiled, though ostentatious and oppressive. Citizens, peripheral subjects in relation to this central ideology, negotiate their identities through different expressive behaviors. Coco emerges in my study as a case in which this political negotiation becomes visible. The ethnography that I developed is eminently collaborative (Campbell and Lassiter 2015) although in many cases, due to deep fears and other reasons, the voices of those who collaborated with me have expressed themselves through means other than those of words to register directly. It focuses on a group of subjects, coquistas, through their metaphorical production, both discursive and performative. In the ethnographic narrative emerge lived and remembered places and times that step by step gained structural weight in my thesis. After the meeting with the subjects, practitioners and scholars of coco, my study followed their divine inspirations in faith related aspects, and their human actions, first somehow repressed, then expressed and finally reflected. My study was also motivated by my percussionist activity, and in it I used my own performance and interpretation of specific rhythmic aspects of repertoire, as if, through cocos playing, I would give voice to the multiple representations of identity that I came across with.

KEYWORDS: coco, sacred jurema, religion, politics, identities, Ethnomusicology

ÍNDICE

Capítulo 1. Introdução: dimensões narrativas do coco do litoral	1
1.1. Objeto de estudo: a representação de identidades dos sujeito.....	1
1.2. Enquadramento teórico: sujeitos, lugares, tempos e metáforas.....	15
1.3. A questão do papel do coco ligando religião, ação humana e identidades.....	19
1.4. Enquadramento histórico do coco: desde as primeiras referências.....	30
1.5. Motivação, experiência de terreno e etnografia colaborativa: no ritmo do coco....	44
Capítulo 2. O encontro com os coquistas.....	48
2.1. Introdução etnográfica geo-referente dos sujeitos	56
2.2. Cantadores (Zé Neguinho, P. Roxo, A. Lucia, M. Pereira, N. Gaiola).....	58
2.3. Brincantes (Tia Fáfa, Maria de Fátima Soares).....	75
2.4. Tocador/Produtor (Alexandre L'Omi L'Odò).....	79
2.5. Conclusão: metáforas nas vozes do coco.....	83
Capítulo 3. Seguindo a sua inspiração divina.....	88
3.1. Religião na política cultural brasileira em Pernambuco.....	94
3.2. O <i>Acorda Povo</i> , o coco e a devoção a São João Batista.....	100
3.3. São João Batista, os cultos afro-brasileiros a Xangô e detalhes rítmicos.....	115
3.4. Coco de Mestre e Jurema Sagrada.....	125
3.5. Conclusão: a religião como conivente de identidades.....	148
Capítulo 4. Perscrutando a sua ação human.....	151
4.1. A influência da língua portuguesa em tempo de repressão (até 1938).....	153
4.2. A voz e a identidade em tempo de expressão (1938-1980)	179
4.3. Interpretações em tempo de reflexão (2014/15)	196
4.4. Conclusão: a fluidez do coco e a liquidez das identidades.....	201
Capítulo 5. Um pouco mais de tempo ainda.....	203
5.1. Influência matricial e geo-distribuição do coco	205
5.2. Aspetos rítmicos na cantoria: estilo, e repertório	214
5.3. Aspetos rítmicos no toque: interpretação percussiva de instrumentos principais..	230
5.4. Aspetos rítmicos na divulgação e na aprendizagem no início do século 21.....	245
5.5. Conclusão: nuances e detalhes a partir do ritmo no repertório do coco	248
Capítulo 6. Considerações finais	251
6.1. O jogo, a brincadeira, a gira e o coco	251
Bibliografia.....	271
Fontes impressas.	271
Fontes eletrônicas (incluindo áudio e vídeo).....	280
Fontes dos exemplos em áudios da tese.....	283

ÍNDICE DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Variedade de formas de coco segundo a literatura folclorista	40
Figura 2. Municípios visitados no Litoral de Pernambuco entre 2003 e 2014.....	49
Figura 3. Zé Neguinho.....	59
Figura 4. Pombo Roxo.....	63
Figura 5. Ana Lúcia do Coco.....	67
Figura 6. Dona Jove.....	68
Figura 7. Inspetor.....	70
Figura 8. Manuel Pereira da Silva.....	70
Figura 9. Nascimento Gaiola.....	72
Figura 10. Faraíldes Galvão, Tia Fáfa.....	75
Figura 11. Maria de Fátima Soares.....	77
Figura 12. Alexandre L'Omi L'Odò.....	80
Figura 13. Quadro da relação coquista / influências longíquas / caráter performativo.....	82
Figura 14. Quadro de variação de filiação religiosa por grupo.....	116
Figura 15. Quadro de transcrição musical do sistema assimétrico de articulações Percussivas.....	121
Figura 16. Quadro de transcrição musical do padrão de articulações percussivas de 3 batidas.....	121
Figura 17. Quadro de transcrição musical de padrão e articulações percussivas de 3, 4 e 5 batidas..	122
Figura 18. Morte de índio em Brasília.....	162
Figura 19. Forma silábica da cantoria na forma loa.....	170
Figura 20. Trecho de um acarta de Luiz Saia para Mário de Andrade em 1938.....	175
Figura 21. Catimbó rezado baixo. A tática da invisibilidade daqueles que não podiam ter voz	179
Figura 22. Detalhe coreográfico de um coco de praia.....	194
Figura 23. Esquema coreográfico do coco de praia.....	194
Figura 24. Representação de detalhe coreográfico de um coco do sertão.....	195
Figura 25. Esquema coreográfico do coco do sertão.....	195
Figura 26. Predomínio de influências indígenas e africanas nos cocos em Pernambuco.....	211
Figura 27. José Antônio na zabumba, José Marques no ganzá e João Gago Filho no caixa.	230

ÍNDICE DE EXEMPLOS EM ÁUDIO

♪ Áudio 1 – Nossa Senhora.....	17
♪ Áudio 2 – Bojo da Macaíba – Tocaia	17
♪ Áudio 3 – Vendedor de Carangueijo.....	101
♪ Áudio 4 – Acorda Povo.....	109
♪ Áudio 5 – Tuninha.....	110
♪ Áudio 6 – Acordai João.....	112
♪ Áudio 7 a - Padrão 7 batidas.....	120
♪ Áudio 7b - Padrão 5 batidas.....	120
♪ Áudio 7c. Padrão 4 batidas.....	120
♪ Áudio 8 a – Padrão 3 batidas 3+2+3.....	121
♪ Áudio 8b – Padrão 3 batidas 3+3+2.....	121
♪ Áudio 8c – Padrão 4 batidas 3+2+3.....	121
♪ Áudio 8d – Padrão 4 batidas 3+3+2.....	121
♪ Áudio 8e – Padrão 5 batidas 2+3+3 - a.....	121
♪ Áudio 8f – Padrão 5 batidas 2+3+3 - b.....	121
♪ Áudio 9 – Louvação ao Rei Salomão	139
♪ Áudio 10 – Forma silábica da cantoria no estilo loa	170
♪ Áudio 11 – Tubarão.....	191
♪ Áudio 12 – Recife d'Água.....	224
♪ Áudio 13 – Cantoria em quatro pés	225
♪ Áudio 14 – Cordão de ouro	227
♪ Áudio 15 – Catolé.....	229
♪ Áudio 16 – Pandeiro.....	241
♪ Áudio 17 – O bombo.....	243
♪ Áudio 18 – Ganzá	243
♪ Áudio 19 – Linha do bombo durante a cantoria.....	245
♪ Áudio 20 a – Linha do bombo após cantoria e durante o coro coletivo (Exemplo 1).....	245
♪ Áudio 20b – Linha do bombo após cantoria e durante o coro coletivo (Exemplo 2).....	245
♪ Áudio 20c – Linha do bombo após cantoria e durante o coro coletivo (Exemplo 3).....	245

Capítulo 1. Introdução: narrativas e toques do coco no litoral de Pernambuco¹

Este estudo centra-se em arenas de representação de identidades que revelam jogos de interesses entre uma ideologia central e vozes da periferia. Na sua dinâmica, tais arenas configuram ambiguidades em discursos partilhados de comunhão de perspectivas, e de negociação de conflitos politicamente velados. A implantação política de referenciais culturais de identidade nacional, regional e local promoveu um valor simbólico e depois económico para a prática expressiva do coco, antes emicamente acionada como fundamento religioso próprio do encontro intercultural de índios, mestiços e imigrantes excluídos, ou população de baixa renda da sociedade central. Enquanto prática expressiva herdada do complexo contexto colonial, o cantar e dançar comunitário do coco foi adotado em celebrações múltiplas como veículo de metáforas de identificação de um *nós* fluido entre o real e o imaginado para interesses religiosos e seculares que busco aqui dialogar a partir da perspectiva dos mais pequenos dessa relação. Para decifrar o título aponto o que digo nas páginas 192 e 193.

1.1. Objeto de estudo: a representação de identidades dos sujeitos coquistas

O meu trabalho estuda uma tradição musical brasileira designada coco. A estratégia metodológica que segui, numa etnografia colaborativa (Campbell e Lassiter 2015) multisituada no litoral de Pernambuco, baseia-se na recolha de testemunhos de um número algo alargado de participantes nesta tradição. Esta estratégia possibilitou-me perceber motivações comuns partilhadas entre os coquistas e demais brincantes que, em terreno, se revelaram como indicadores de seus modos de relação com o coco a partir de suas próprias experiências e memórias vividas e herdadas pela oralidade. Este processo etnográfico permitiu que emicamente os intervenientes desenvolvessem um diálogo reflexivo com seus próprios valores e conceitos, de modo a revelarem-se a seus olhos novos sentidos para as suas histórias vidas (Ibid.: 2-3). O exercício discursivo com o

¹Refiro o esforço que fiz na tentativa de escrever em português de Portugal.

passado levou-os a considerar fatos antes não pensados, ou mesmo velados, e a fazer conexões mais claras entre padrões interculturais em Pernambuco, o que, por sua vez, ajudou a entender, num nível mais profundo, o coco a partir dos seus elementos indígenas e africanos. Do que iniciou como um levantamento da presença da tradição do coco no litoral de Pernambuco, para caracterizar no geral suas diversas arenas e distintas formas expressivas, emergiu uma narrativa polifônica colaborativa que vincoou o elemento religioso ameríndio local como principal fator da sua estrutura e motivação. Tal narrativa revela situações em que a ação humana e a religiosidade prefiguram metáforas que me pareceram influentes nos modos como os seus praticantes foram construindo identidades ao longo dos seus tempos de vida. As participações individuais e as manifestações coletivas em contextos de dimensão familiar ou das políticas públicas evidenciaram-se nas conversas entre 2003 e 2014. O coco revelou-se nos discursos do grupo de pessoas estudado como um marcador de identidade individual e coletiva na perspectiva de que a música desempenha um papel fundamental como indicador e ferramenta de continuidade e de mudança. Para tal perspectiva encontrei em Lundberg (2010) base reflexiva acerca do modo como a música é entendida e usada como marcador de identidade experimentada e atribuída. Nesta concepção, a noção de identidade está diretamente relacionada com conceitos e ideias acerca da relação entre a música do coco e os coquistas, de modo a representar planos de realidade simbólica e de significados atribuídos e interpretados pelos seus praticantes, sejam estes cantadores, tocadores ou brincantes. Sob este foco, considero de que a música do coco tem na sua performance o padrão e a representação das identidades (individual e coletiva) dos seus praticantes. O coco revela-se como instrumento expressivo das suas vozes. Em tal abordagem, considere os processos criadores, em particular os ligados à problemática da metáfora e do símbolo por eles articulados no âmbito da religião e da política.

Coco designa, pois, uma categoria musical performativa no Brasil. Reconhecido na literatura e na prática dos seus adeptos – os coquistas – como definidor de um domínio considerado marcador de identidade individual e coletiva. No entanto, faz-se necessário observar que o termo coquista não demonstra ter origem émica, e sim uma possível origem ética, visto que emicamente comporta para o mesmo nome distintos significados por causa de papéis e funções diversas para prática do coco. Este dado, verificado no terreno, levou-me a perceber que no universo émico dos cocos alguns termos a eles associados pela literatura folclorista e académica não são partilhados pelos

coquistas como identitários. Sob esta percepção este estudo busca um entendimento do universo metafórico dos coquistas conforme a minha perspectiva por eles induzida. Deste modo, coquista é, ou pode ser, músico/tocador, dançante, cantador e ouvinte assíduo, brincante ou não. Sendo identificado como tal, o coco partilha, no entanto, uma série de elementos com outros domínios musicais conferentes de outras identidades. Como forma poético-musical foi identificado de modo pioneiro por Mário de Andrade entre 1928 e 1929 através do cantador Chico Antônio no estado do Rio Grande do Norte (Nogueira Junior² 2015; Krakowska 2012; Andrade 1972; Andrade 1988; Andrade 2002), marcando presença em estudos folcloristas no Nordeste do Brasil desde então. No prosseguimento dos seus registos Andrade organizou em 1938 uma missão etnográfica (Missão de Pesquisas Folclóricas) que documentou a performance de alguns cocos no interior de Pernambuco. Porém, foi no estado da Paraíba, onde a sua equipa etnográfica foi melhor acolhida que o autor melhor pode etnografar a prática do coco durante o conturbado período ditatorial do Estado Novo instaurado no Brasil em 1937. Em 1954 Câmara Cascudo introduziu o coco no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1972: 274) a partir de informação catalogada por Aloísio Vilela em 1951 sobre os cocos no estado de Alagoas (1980). Edison Carneiro, em 1961 e Maria Inez Ayala em 1998 e 2000 referem-se lhe novamente.

A expressividade notória atual do coco no litoral de Pernambuco contrasta, no entanto, com a escassez de estudos existentes sobre características peculiares e diferenciadoras desta categoria musical específica neste estado. Da grande diversidade de práticas expressivas concentradas no território pernambucano, as mais representadas na literatura disponível são o frevo, o maracatu de baque virado e o xangô. Entre as menos representadas encontra-se o coco, o cavalo-marinho, o maracatu de baque solto, a ciranda, o pastoril, o caboclinho e a jurema sagrada, entre outras. Uma hipótese para este desfasamento de representação na literatura pode ficar a dever-se ao fato destas práticas coletivizadas e participatórias se centrarem maioritariamente em territórios rurais e suburbanos. Estes comportamentos expressivos são em geral associados à camada popular pobre de índios, negros e mestiços (também vinculados arbitrariamente

² Nogueira Junior relata em 1927 que Andrade realiza a primeira "viagem etnográfica" percorrendo o Amazonas e o Peru, da qual resulta o diário *O Turista Aprendiz* quando tem o primeiro contacto com o coquista Chico Antônio. Em 1928, realiza a sua segunda "viagem etnográfica" ao Nordeste do Brasil (dez. 1928 - mar. 1929). Colabora na *Revista de Antropofagia* e em *Verde*. Publica *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Macunaíma - o Herói sem nenhum caráter*, onde inova com audácia e rebela-se contra a mesmice das normas vigentes. Em 1929 realiza a sua terceira "Viagem etnográfica" ao Nordeste, colhendo documentos: música popular e danças dramáticas.

à população de desempregados, analfabetos, vadios, pedintes e outras ordens de estereótipos de exclusão social). Uma possível hipótese para a escassez de estudos pode resultar da consideração de que estas expressões teriam ocorrência velada em pequenos grupos comunitários, aparentemente desorganizados, dispersos e fluidos (por não delimitarem formas recorrentes ou ideologias precisas). Motivações laborais e pós-laborais ou unicamente de diversão consistiriam, nesta hipótese, na razão da sua existência, figurando assim sem destaque quando comparadas com outras manifestações expressivas locais que urgiam maior atenção estratégica pela gestão pública. Com efeito os cocos não pareciam esboçar um valor político que merecesse atenção diferenciada, como acontecia com os terreiros de xangô e os maracatus de baque virado, intimamente associados a uma mobilização de classe negra em resistência. Também não integravam o corpus de manifestações populares associáveis a ideologias de regulação, controle e contenção da igreja, como por exemplo os pastoris natalinos, presépios, procissões, novenas, etc., intimamente associadas a uma edificação moral segundo preceitos da sociedade dominante. De modo diferente de como era socialmente assimilado em outros Estados³, o coco em Pernambuco não integrou o quantitativo de domínios musicais praticados em salões e espaços de relação da sociedade central como ocorreu com o frevo, o choro, o baião, as danças juninas, e o forró.

Concentrado no coco, o presente estudo visa caracterizar o seu papel de representante identitário de cultura pernambucana, no qual emerge a minha condição de percussionista étnico, descendente de pai e mãe pernambucanos, professor de percussão na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM) e investigador musical do Núcleo de Etnomusicologia (NETMUS) do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), investigador colaborador do Grupo de Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), e investigador colaborador do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL) em Portugal. A minha condição de nativo na cultura pernambucana facultou-me maior aprofundamento com a prática expressiva do coco, ao que se acrescenta a minha formação etnomusicológica como investigador e musical como percussionista, com atuação musical nas linguagens tradicionais étnicas locais. Com efeito, para além destes, possuo vínculos familiares com esta prática expressiva

³ A prática do coco teve diferentes realidades no Nordeste brasileiro. O Estado que mais desenvolveu uma relação de visibilidade política com o coco foi o de Alagoas, onde o coco figurou como dança de salão.

por parte de meu pai na pessoa de minha tia Faraíldes Galvão (Tia Fáfa), que brincava desde a juventude em rodas ou festejos em que o coco estava figurado, como acorda-povo, busca de santos, etc.

De forma significativa e, no entanto imprevista, os dados por mim coletados no terreno revelaram, já próximo do fim do período de meu trabalho de campo, a existência de fundamento religioso vinculado à performance dos coquistas. Este fundamento revelou-se indutor de uma arena política de conflitos, estratégias e táticas de resistência antes imperceptíveis. Ele permeia a relação dos intervenientes coquistas com a sociedade. Este dado trouxe à luz deste estudo o interesse em compreender o que estrutura e motiva a continuidade da linguagem performativa do coquista e os seus desdobramentos, de modo a configurar o coco como forma de representação da cultura pernambucana, enquanto processo de construção da identidade individual e coletiva local e meta-local no Brasil.

A minha investigação concentra-se, pois, na observação, interpretação e discussão de alguns dos elementos constituintes do coco que emergiram no terreno a partir dos testemunhos dos coquistas e brincantes: componente rítmica das linguagens oral e percussiva, componente semiótica da música e literatura oral dos cocos, componente participatória da performance como agente de sentido social, e componente ideológica que permeia aspectos da política e religião nos cocos. De entre estes elementos, e considerando em particular o sistema contramétrico⁴ (3+3+2 ou 3+2+3) identificador do coco, simultaneamente reivindicado como marcador identitário de outros gêneros de categorias musicais locais no Nordeste brasileiro, a componente rítmica assume papel predominante no meu texto etnográfico. Como o coco joga na Gira do Mestre⁵, meio livre, meio condicionado, também o meu texto assim se desenvolve em torno da proposta de uma hipótese que expresso como: no jogo do coco a componente rítmica nutre requisitos identitários de expressão religiosa significativos em dimensões locais e centrais.

O trabalho de campo efetuado para a verificação desta tese desenvolveu-se no

⁴ Termo empregue por Carlos Sandroni em 'Premissas Musicais' (2001: 21-22). Designação terminológica introduzida na etnomusicologia por Mieczyslaw Kolinski, na recensão de *Studies in African Music* de A.M. Jones, publicada em janeiro de 1960 no *The Musical Quarterly* 46 (1): 105-10, quando Kolinski identificou que nas polirritmias africanas, a métrica seria de pulsações isócronas que, conforme define Simha Arom em 1988 (*Analyse Musicale*, 10: 16-22), possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes.

⁵ O termo gira assume émicamente sentidos diversos, aqui figurando como prática associada a um ritual religioso da liturgia da jurema sagrada ou da umbanda.

litoral de Pernambuco, nos municípios de Goiana, Itapissuma, Itamaracá e Igarassu (ao norte), de Paulista, Olinda e Recife (ao Centro do território litorâneo), e do Cabo de Santo Agostinho, Ipojuca e Tamandaré (ao sul), em dois períodos de tempo distintos: 2003-2005 e 2008-2014. Como metodologia de escrita etnográfica adopto a proposta de Timothy Rice de etnografia musical centrada no sujeito (2003), em torno de oito coquistas, de três localidades, de um total de quarenta entrevistados. O sujeito aqui é o cantador (6 indivíduos) ou o brincante (2 indivíduos); o tempo, por um lado, aquele que decorre entre 2003 e 2014, com referências contextualizantes para o passado até à década de 1920 e para o futuro, até ao presente, e por outro, o tempo de vida de cada um dos sujeitos visados. O local circunscreve-se a dez localidades, considerando espaços interiores e exteriores, sempre no litoral de Pernambuco. Por fim, e referindo-me ainda ao modelo teórico de escrita etnográfica de Rice, a metáfora principal que considero é aquela que, ligando o ato performativo musical à religião, proclama que contextos de festa e liberdade, frouxidão de normas e comunhão interclasses, celebração coletiva e diversão, invisibilidade e anonimato, são arenas tensionais onde figuram de forma velada e ambígua, conflitos, regulação, resistência, doutrinação, transgressão, continuidade e mudança.

Sendo hoje o conceito de identidade uma noção essencialmente dinâmica, fluida, performativa, apontada mesmo, metaforicamente, como turista ou andarilha (Baumann [1996] 2003), influenciada por valores que mudam de espaço para espaço e de tempo para tempo, e se jogam de acordo com o entendimento informado dos seus intervenientes prestando-se à representação da cidadania na arena intercultural (Côrte-Real 2010: 75); cada arena de relações da prática do coco impacta numa liquidez de representação considerável. O coco será, nesta perspectiva, um exemplo expressivo multisituado e plural, tal como Ayala (1999: 232) e Andrade (1984: 347) assim já o perceberam no passado. Como marcador de identidades individuais e coletivas, assumidas e usadas na organização da vida em sociedade no litoral pernambucano o coco tem-se revelado versátil e eficaz. Dan Lundberg (2010: 40) sublinha que a música, enquanto parte importante da identidade humana, tem aplicação direta nos modos de expressar e manter diferenças e semelhanças, influenciando a construção de marcadores da identidade individual no interior e exterior do coletivo de grupos sociais diversos, fortalecendo o sentimento de pertença étnica ou cultural em processos projetados na noção do *nós partilhado* diante do *outro*, de modo a estabilizar marcadores de

identidade coletiva do *nós* na sociedade. Na sua perspectiva analítica, Lundberg (2010) retoma e clarifica a noção de Blacking (1987) relativa ao papel comunicativo da música, que: *depende da forma como ela é usada para mediar às convenções culturais e a liberdade individual e do modo como a intensa criação pessoal se pode transformar numa propriedade pública* (Blacking 1987: 34, in Sardo 2004: 19). Lundberg conclui que as formas expressivas culturais são constantemente recriadas numa síntese entre tradição, meios disponíveis, recursos técnicos e praticantes individuais (2010: 40). No coco o poder de partilha entre o *nós* e o *outro*, confere ao brincante uma identidade individual que se torna componente representativa comum no seu coletivo imediato e meta-local, como marcador de uma identidade coletiva pernambucana, reconhecidamente nordestina e brasileira.

Dimensões individuais e coletivas

A noção de marcador de identidade individual e coletiva de Lundberg revela-se de grande importância para este estudo. Lundberg (2010: 39) faculta perceber o significativo do papel da representação como mecanismo de distinção e diferenças. Faculta ainda perceber, que ambigualmente as pessoas necessitam ora serem diferenciadas em seus valores, ora imperceptíveis entre o todo de seu coletivo. O jogo de demandas de representação destaca mosaicos expressivos de distinção e massificação de identidades do *nós* que se cruzam num mesmo espaço em função da motivação e justificativa ideológica que se busca encontrar. Fator que demarca nos comportamentos a zona íntima e de partilha de convívio, de inclusão e concórdia, de modo a que o espaço toma papel predominante, seja simbolicamente recorrido ou literalmente na sua materialidade física. A historiografia dos cocos, enquanto categoria delimitadora de um olhar dos diferentes do *nós* (seja pela perspectiva dos incluídos ou da dos excluídos nessa categoria) revelou, no seu percurso, contextos diversos de cruzamento intercultural e interétnico figurando zonas de conflitos (entre dominantes e dominados; incluídos e excluídos; estranhamentos e concórdia; liberdade e controle). A arena de relação dos cocos está quase sempre fora da tensão articulada em metáforas que permitiram negociações e acordos. Ela descreve assim a imagem figurada de um mosaico de pedras distintas que se estabilizam num mesmo espaço por contornos visíveis e definidos de modo a criar referências individuais e coletivas (e novas arenas entre coletivos). A identidade individual dos cantadores e brincantes dialoga com o seu

universo cotidiano e as suas necessidades de representação visível ou velada, comungando a satisfação de estar integrando um coletivo que dê abrigo e a proteção simbólica de poder compor um *nós* reconfortante.

O individual

As referências de reconhecimento e diferenciação dos grupos emergem como marcadores de identidade que Lundberg (2010) articula como categorias individuais e coletivas de identidade. De modo abrangente, percebi nos cocos que o vetor central das identidades está nos modos de articulação da *visibilidade* para ambos os níveis de identidade (individual e coletiva), pois que, em planos individuais os intervenientes dialogam com a sociedade pelo uso e atributo associado à sua identificação (imagem) na arena social. Por consequência, o diálogo do imagético é projetado no plano coletivo de identificação social. Ser coquista ou dizer-se sê-lo implica vários níveis de visibilidade, a depender da respectiva arena de relação. Quando no plano familiar, onde a prática está associada com a auto-identificação, reconhecer-se abertamente como coquista reforça a autoestima e aperta os laços familiares, firmando uma unidade do grupo a partir do *eu* (o *eu* formando o *nós*). Este exemplo estende-se a planos simbólicos de relações interpessoais também fora dos laços familiares, onde existem igualmente contextos de parentesco, como no terreiro litúrgico ou entre grupos outros de coco. Nos terreiros, durante a gira da jurema o fiel recorre ao coco cantado e expresso no toque dos tambores para apresentar ao seu grupo o seu vínculo com o plano espiritual sagrado do *juremá* (espaço divino acionado em função da jurema encantada e afinidades espirituais). Este é um momento de encontro pessoal no qual o coletivo não pode interferir. É uma busca particular que se expressa de forma individual no dançar e entoar o coco, como que num mergulho do *eu* em si próprio. A jurema oferece a individualização *ad libitum* em espaço coletivo que invisibiliza a diferença que se manifesta em simultâneo no *mosaico coletivo*. Esta experiência pessoal da música do coco coletivizada constitui em simultâneo esse momento de identificação com a classe dos presentes no qual se podem assumir comportamentos diversos e pessoais certos de inclusão. A livre expressão individual em contexto coletivo representa uma arena de relação onde tudo é possível, não havendo discriminação pela opção sexual, comportamento social, origem rática, desvios de personalidade, condição de excluído, etc. Essa arena de permissividade, complacência e indulgência da prática religiosa da

jurema sagrada vê-se estendida em modos livres e pessoais de comportamentos, e sem regras gestuais. Assim, o dançar do coco também constitui uma vetor de identidade individual, principalmente por permitir que cada brincante possa revelar publicamente a sua individualidade, ou quando, sob orientação religiosa, possa revelar publicamente as peculiaridades da personalidade dos espíritos que com ele se relacionam. Outro plano de identidade individual, no seguimento das intenções supracitadas, está nos modos expressivos de interpretar a cantoria, de empostar a voz e de tocar os instrumentos. Este plano está intimamente relacionado com a valorização da personalidade do brincante no coletivo, ou da sua respectiva orientação e referencia espiritual. Entretanto, o modo expressivo da articulação percussiva carece da manutenção de um pulsar métrico regular firmado em unidades elementares que formatam, no conjunto expressivo, uma referência interpretativa. A rítmica e a expressividade são vetores mais importantes que os próprios instrumentos. A partir dessa relação de identificação funcional individual forma-se uma categoria coletiva de pessoas com os mesmos princípios, objetivos, reivindicações e perspectivas acerca das realidades – ou seja, isto acontece quando o individual forma e dá corpo à unidade do coletivo. Este momento de relação com a estrutura coletiva de modo aberto permite ambigualmente, para um observador não integrado, a noção de desordem e confusão, sob ritmo impreciso em função de desfaseamentos na acentuação de tempos fortes. Esse estado de ativação do fazer musical gera a noção de *invisibilidade* da real personalidade do brincante, tornando, pode dizer-se, o seu *eu* como *o todo* do grupo, sem precisar de expor a sua individualidade. Nesta arena conceptual, dizer-se coquista é entrar num campo de prerrogativas semelhante ao da liturgia que garantirá ao detentor destas prerrogativas um valor em alteridade, cultuado pelas políticas públicas e aficionados globalizados. Assim, todo o coquista passa a potencialmente transmitir algo enigmático que se projeta de forma, como que mágica, no *saber cantar, dançar, tocar, e discursar* em contextos-arena de representatividade da sua classe, sem precisar de seguir obrigatoriamente um modelo pré-estabelecido – uma escola ou um segmento de regularidade previsível como o que a formação formal erudita propõe. Esse caráter da visibilidade a partir da invisibilidade confere um valor de ambiguidade e metáfora à identidade do coquista, para o que se configurou, no perspectivizar do senso comum, como prática da bagunça, libertinagem ou música menor.

Enquanto categoria identitária, o termo ‘coquista’ pode estar associado a vários níveis de representação. No jogo de sentidos camuflam-se ideologias, e do uso de termos apropriam-se metáforas politicamente articuladas em função de valores identitários. Com exemplo cito que no cotidiano dos seus atores o termo *coquista* não é uma categoria émica, pois não há termo próprio e exclusivo de auto-designação, ou seja, os intervenientes dessa prática usualmente não se nomeiam como coquistas, apenas acatam o uso que a sociedade faz dessa nomenclatura para sua competência. É interessante observar a existência do termo *brincante* como definidor de toda a categoria de atores de tradição oral, o que multiplica as possibilidades de usos e sentidos do fazer expressivo popular. Na realidade, estes ativadores da tradição oral do coco apenas fazem referências ao termo *coco* como identificação da prática das suas ações. Assim, como exemplo, é genericamente comum ouvir-se: *vou fazer um coco!* (para o ato de organizar a festa), ou *hoje vai ter coco de mestre!* (para informar a existência do ritual de culto religioso), ou *eu sou o dono desse coco!* (como ato de assumir a autoria da festa), *esse coco é meu!* (em identificação da autoria da música), *esse é meu jeito de fazer coco!* (como citação de modo particular de tocar, cantar e compor), etc. A sua ocorrência e singularidade proporciona o reconhecimento significativo da identidade dos seus atores, os coquistas, abrangendo as relações associadas a essa expressão. Deste modo, o termo coquista também designa toda a comunidade de praticantes (i.e. músicos, dançarinos e cantadores) e seus admiradores aficionados, representantes de uma tradição oral que se constituiu *plural* (Ayala 2000: 231) pela diversidade de formas e estilos que caracterizam a prática do coco. É interessante observar, ainda com base em Lundberg (2010: 28), que em Pernambuco, para as categorias simbólicas de grupos de identidades firmadas numa tradição oral de ex-escravos africanos ou especificamente indígenas, o uso do conceito de *nação*. Neste caso específico o termo *nação* é dinamicamente utilizado como marcador de fronteiras de classe, raça, etnia e origem cultural. Estas zonas fronteiriças emergem simbolicamente entre conceitos imaginados de pureza e impureza. Para o que trata de uma *pureza apropriada* para o termo *nação*, observam-se as origens, manifestadas em tempo, espaço e metáforas dos seus quotidianos. E para o que trata das *impurezas*, observam-se os vetores mestiços de outros grupos identitários e/ou dos politicamente dominantes com os quais os atos de interação muitas vezes se revelam conflituosos nos contextos das relações interculturais e interclasses. Esta argumentação acerca do termo *nação* encontra ainda, no livro *Brasil 500 anos de povoamento*, publicado em 2007 pelo Centro de Documentação e

Disseminação de Informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, a seguinte observação:

É oportuno lembrar, a propósito, que a palavra “nação”, na língua portuguesa dos séculos passados, aludia especialmente às alteridades, aos estrangeiros, aos que eram diferentes pela língua, religião ou raça. Os da “nação francesa”, dizia-se dos piratas que apossavam a costa brasileira no Século XVI. Os da “nação” tupinambá, tupiniquim ou potiguar, dizia-se dos índios. Os da nação angola, congo ou mina, dizia-se dos africanos. “Gente da nação”, dizia-se dos cristãos-novos, os ex-judeus de Portugal, tidos como os mais perigosos hereges do reino e do além-mar. Ser de alguma nação era, há séculos, ser estrangeiro, diferente, perigoso. (...) Seria preciso esperar o Século XVIII, sobretudo a Revolução Francesa, para que o conceito de nação deixasse de exprimir alteridades perigosas ou indesejáveis para assumir significados ligados à identidade, à comunidade territorial, à língua, quicá ao credo, como no caso brasileiro (IBGE 2007:13).

O Coletivo

Na relação com o universo que os rodeia, os intervenientes do coco desenvolvem planos de identidade coletiva que se apresentam e manifestam em vários níveis de representação do *nós*, a ter em conta: o local, o da associação de bairro, o da paróquia ou da igreja do bairro, o da prefeitura, o do estado, o da religião, e o da dimensão profana de marca identitária.

O local (familiar) é um espaço de estabilidade expressiva que faculta a visibilidade como atributo necessário. Os cocos são organizados e articulados em função de motivações privadas que permitem interação e integração na comunidade. Neste nível são considerados os cocos que ocorrem no interior da casa; ou na rua, frente à casa de quem organiza ou convida. Aqui se verificam contextos em que o organizador toma o seu espaço particular ou assim constituído para a festa. Como exemplo, cito a ocorrência do Coco do Pneu.

A associação de bairro é um espaço pouco comum para a prática do coco. Com efeito, o coco como prática coletiva pouco se apresenta organizado como marca em função de um espaço político como o bairro, porém no município de Cabo de Santo Agostinho, litoral sul, ainda na Região Metropolitana do Recife, a comunidade local de coquistas organizou politicamente a visibilidade da sua prática, criando a associação Centro Cultural Mestre Goitá, a partir exclusivamente da reunião de coquistas, onde se desenvolvem outras ações de integração social.

A paróquia, ou a igreja do bairro, foram contextos de realização de brincadeiras,

acionadas em função das festas do calendário da igreja. Entretanto, durante a minha investigação, não contemplei tal contexto.

A prefeitura, através de políticas culturais, permite e constrói um calendário de ações artísticas nas quais figura o coco como atração expressiva negra. A política cultural do Recife tem sobre as festividades uma ação estratégica de divulgação. O slogan usado habitualmente divulga um caráter multicultural como argumento de que em nenhuma outra cidade se encontra uma profusão tão grande de músicas, danças e ritmos. Tal assertiva tem por base a diversidade da tradição expressiva fundamentada pela oralidade, que agregada a segmentos da indústria fonográfica e do entretenimento da cena local e global confere formas diversas de expressões em festejos e festas do calendário oficial da Região Metropolitana do Recife. A partir do conceito de *multiculturalidade* a Prefeitura do Recife, sob discurso de democratização de espaços públicos, criou *pólos* como ação das políticas culturais de descentralização em arenas de exibição organizadas pela gestão pública. Tal estratégia tenta promover a visibilidade global de perfil potencial do povo pernambucano através dos meios de comunicação social como marcadores da tradição de Pernambuco. Cada um dos pólos recebe apoio da prefeitura, tanto para contratação de artistas como para organização de infraestruturas (palcos, divulgação, segurança, organização do trânsito, etc). Essa proposta foi apropriada pelo governo do estado propagando-se na atualidade, de forma semelhante, pelos demais municípios. É interessante observar que o discurso referente ao domínio da performance do coco tem-no referido apenas como elemento de matriz africana em Pernambuco. No litoral do estado destaco, contudo, um contexto de discurso de vertente indígena do coco no bairro de Pontezinha, no município de Cabo de Santo Agostinho. Noutros municípios pouco se divulga a prática local, relegando aos brincantes e coquistas a autogestão em festejos particulares ou de iniciativa privada (com fins económicos ou religiosos). O caso de Pontezinha emerge por parte de uma exigência dos próprios brincantes. Coordenados por Marcos Moraes, produtor do Ponto de Cultura Farol da Vila Coco de Pontezinha, o Centro Cultural Mestre de Goitá tem organizado eventos onde o coco figura como principal atração, estimulando a prática na respetiva região metropolitana. Marcos Moraes, a partir das suas ações bem sucedidas no ramo da produção e das políticas culturais foi eleito representante do segmento de artes visuais na Comissão Pernambucana dos Pontos de Cultura do Estado em 24/05/2014, dado que revela a nova tendência de empreendedorismo nesse segmento específico.

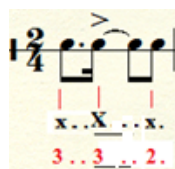
O estado intervém nos domínios de expressão oral dos cocos através da política de incentivo fiscal que beneficia o interesse de empresas, a si associadas ou em si inscritas, investirem em manifestações artísticas como a música dos cocos. O órgão das políticas públicas responsável pela edição de ações dessa ordem é a Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe, criada em 17/06/1973), que através do Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura –(Funcultura PE, instituído pela Lei 12.310 de 19/12/2002) viabiliza linhas de financiamento sob critérios específicos. Nesta arena de relações o coco busca visibilidade enquanto prática artística, apenas figurando como manifestação expressiva de tradição oral quando a política contempla registros documentais através de pesquisas combinadas com incentivo nacional do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

A dimensão religiosa impacta de forma relevante na construção simbólica dos domínios expressivos do coco por dois planos do critério de divulgação visível: o da negritude e o da invisibilidade: Em primeiro lugar, aponto o caráter estratégico de visibilidade negra da prática politicamente relacionada com rituais africanos no Brasil para a inclusão no mercado de perspectivas globais. O vínculo de visibilidade religiosa representa um vetor do discurso das políticas públicas a partir de estudos académicos, primeiramente africanistas, e mais recentemente da antropologia cultural, onde se insere a participação de etnomusicólogos e musicólogos. Penso que tal conexão com a África represente um estímulo ao discurso simbólico miticamente veiculado como motivacional para a indústria do imaginário que fomenta o turismo cultural. Esse segmento de interesses políticos impacta nas ações que o Estado de Pernambuco busca apresentar para essa arena de visibilidade da produção cultural local através de manifestações com tais características que politicamente tendem a melhor repercutir um retorno global para o Estado. Esta arena de discurso tem reforçado um vínculo das gestões públicas à liturgia afro-brasileira, predominantemente à Umbanda, considerando haver também grupos de coco unicamente artísticos. Neste universo conceptual, a prática de vínculo religioso ora ajuda o artista, ora cria limitações à sua vinculação com outros planos determinados de políticas de entretenimento e turismo cultural. Entretanto, num plano geral, a vinculação a liturgias não impede a inclusão do fazer do coco como prática artística. Tais vetores de vinculação com religiões afro-brasileiras tendem a reforçar o discurso africanista como marcador da identidade pernambucana e brasileira, induzindo os coquistas a assumir essa relação para alcançarem a inclusão.

Em segundo lugar, aponto o caráter de invisibilidade como tática de resistência e continuidade. A historiografia negou a relação do coco com práticas da Jurema e do Catimbó. Entretanto, desde 2009 surgiu um novo vetor de associação do coco ao sentido religioso da sua prática, o seu vínculo com a Jurema Sagrada. Esse dado revelador de uma política de resistência velada desde o início da colonização reverte a discursão da origem para o elemento indígena, contrariando os estudos até então desenvolvidos nesta esfera, academicamente fundamentada, de construção da identidade nacional. Tal discurso impacta de forma positiva na autoestima dos intervenientes do coco que se viam relegados a temer revelar a sua confissão religiosa por receio a represálias da igreja, das forças da polícia, e da sociedade que tolera a prática religiosa espírita kardecista, a prática umbandista, e mesmo a do Xangô, mas tolera pouco a da Jurema Sagrada que guarda forte ligação com o *Catimbó*, termo por muito tempo associado a feitiçaria, e a magia negra.

A dimensão profana de marca identitária serve arenas de interesses culturais/políticos com resultados articulados na esfera do turismo, das políticas culturais e da indústria do entretenimento, fomentando uma produção artística dos cocos direcionada exclusivamente ao vetor económico. Tal modalidade de identidade desejada pelo coletivo de coquistas representa um rótulo de inserção da prática como expressão financeiramente valiosa. Este vetor implica comercialmente na possibilidade de manipulação de conceitos ideológicos de consumo em função do mercado fonográfico, entre outros. Essa dimensão de identificação coletiva tende a gerar conflitos quando os intervenientes se manifestam contrários a manipulações próprias de marcação de agenda de tendências puramente comerciais. As formas de resistência revertem-se numa visibilidade negativa do coquista no mercado, caso ele se negue a favorecer o imaginário mediatizado pela *web*, pelas políticas culturais e pela indústria do entretenimento. De outro modo, a conversão aos paradigmas de mercado tende a gerar insatisfações na sua própria produção, por ter que alterar a sua visão afetiva da brincadeira para assumir a sua música como um produto identitário já formatado. Tal arena figura no imaginário de aficionados e consumidores da tradição dos cocos em regiões fora de Pernambuco, como por exemplo no Rio de Janeiro, em São Paulo, e fora; nos Estados Unidos da América, na União Europeia, no Canadá, na Inglaterra, e noutros espaços mediatizados dos produtos culturais pernambucanos.

Comungando com o direcionamento desenvolvido por Lundberg (2010), as categorias definidoras de marcadores de identidade da música ainda tratam da noção de propriedade na sua partilha para a definição do respectivo marcador identitário. Como no caso da partilha de canções por parte de grupos distintos (Curdos e Turcos in Lundberg 2010: 28-29) também a célula rítmica geradora do coco é partilhada por coquista, forrozeiros, sambistas, e mesmo nos maracatus, baião, cavalo-marinho, ciranda e bumba-meu-boi, constituindo-se em elemento próprio da linguagem performativa e expressiva da cultura nordestina. A noção de célula remete, neste caso, para o conceito erudito de *tresillo*, utilizado por Fernando Ortiz Fernandez (1965) para a música cubana. Esta célula apresenta-se nas fórmulas rítmicas presentes na cena musical do Nordeste brasileiro com acentuação na síncopa irregular do final do primeiro tempo, tal como abaixo graficamente represento:




Emicamente, esta estrutura rítmica é expressa pelo padrão contramétrico 3+3+2 nas formas interpretativas da cantoria, sapateio e articulação dos instrumentos, de modo a ser o padrão que percebi como mais eficaz de representação e aprendizagem do coco. Observo ainda que a linguagem expressiva dos cocos foi projetada noutras formas musicais como o próprio samba a partir dos toques de terreiros, tal como observou Ulloa Sanmiguel (1998).


1.2. Enquadramento teórico: sujeitos, lugares, tempos e metáforas.

Enquadrando a minha etnografia no modelo de estudo de *subject-centered musical ethnography* (Rice 2003), considero como sujeitos principais do meu estudo cinco cantadores, um músico e produtor, e dois brincantes de coco. Estes oito intervenientes destacaram-se entre os cerca de quarenta e quatro com quem contactei no meu trabalho de campo por todo o litoral de Pernambuco. As suas falas e experiências empíricas, vividas no fazer da prática ou com a prática expressiva, foram cruciais ao

meu entendimento neste estudo. A etnografia que desenvolvi foi de carácter eminentemente colaborativo (Campbell e Lassiter 2015) ainda que em muitos casos, devido a medos profundos e outras razões, as vozes daqueles que comigo colaboraram se tenham feito sentir por meios que não dá palavras directamente registável. Deu-se até o caso de eu ter sido “ameaçado de morte” caso eu contasse alguns detalhes ouvidos de alguns colaboradores meus. Foi mesmo assim imperativo que eu não gravasse algumas entrevistas. Claro que segui este conselho – pedido, de meus colaboradores (Goiana, litoral norte de Pernambuco). Assim a voz de alguns dos meus colaboradores foi em alguns casos como que filtrada através da minha interpretação. O espaço percorrido por todo o litoral de Pernambuco foi-se tornando significativo na medida em que os próprios intervenientes abriam vínculos ou peculiaridades de lugar para lugar. A partir da dinâmica desses contactos familiarizei-me com os coquistas Zé Neguinho, Pombo Roxo, Ana Lúcia, Alexandre L’Omi L’Odò, Nascimento Gaiola e Manuel Pereira, que dentre os demais mais dados forneceram para esta etnografia. E com as brincantes Maria de Fatima e Tia Fáfa, que igualmente contribuíram significativamente.

Ainda no enquadramento teórico proposto por Rice (2003), o tempo que decorre entre 2003 e 2014, no meu trabalho de campo, com referências importantes que se prolongam desde a década de 1920, reveste-se de significado especial, posto que me foi possível compreender o contexto das arenas da inclusão de coquistas na cena mediatizada pela indústria do entretenimento e pelas políticas culturais, tal como me foi possível vivenciar pelas vozes e experiências de vida de Ana Lucia e Pombo Roxo, nos anos de 2003 e 2005. Nos anos de 2007 até 2014 ampliei consideravelmente a abordagem para além do reduto inicial centrado em Olinda e Recife, indo de norte a sul a partir dos estudos oportunos pelo IPHAN em projeto de Marcus Ayala e Inês Ayala em 2009. A importância da componente espaço, proposta também no enquadramento de Rice (2003), verifica-se especialmente na relação deste com as noções de identidade individual e coletiva consideradas, e os locais propriamente ditos de realização da prática. Assim, entre os espaços verificados, emergem num extremo o da intimidade da casa e no outro o da política cultural regional do Estado, que abrange na atualidade a *web* e os espaços mediatizados globais. O uso da palavra nesta etnografia revê-se, no geral, na abordagem metafórica a que Rice se refere como universos contextuais de interpretação e relação das perspectivas em que o coco figura na sua historiografia. Neste sentido, e a partir deste foco de abordagem, o terreno induziu uma verificação

política de resistência e continuidade agregada ao vetor religioso ainda que velado, em três momentos da sua interpretação: do início da colonização até início do século 20, do ano de 1938 até aos anos de 1980/90, e desde o início do século 21. No seu vetor metafórico, a música dos cocos assumiu na performance dos coquistas papel de aliciadora, formadora de opinião e disseminadora da ideia de resistência e bem comum, abrangendo temáticas de proteção diante de perigo e cuidados, contemplação da vida, celebração de prazeres, e mobilização social. Como exemplo da temática de proteção cito o coco cantado por Ferrugem no Bairro do Amaro Branco, Olinda, litoral norte de Pernambuco: (Exemplo em  áudio 1. Nossa Senhora)

Nossa Senhora Ferrugem Amaro Branco		( áudio 1)
Ai, ai, ai estava chegando a hora Não pensem que eu canto só Eu canto com Nossa Senhora	Tô com o pandeiro na mão Faço a minha obrigação Para não me atrapalhar Agora eu vou perguntar	
Valei-me Nossa Senhora Todos santo que me guia Valei-me a Virgem Maria Todos santos que me adora	Pois meu coco eu vou parar Porém me sinto cansado Já que estou errado Deixe eu seguir assim	
Meu erro foi eu chegar Aqui cantar nesta hora Não pensem que eu canto só Eu canto com Nossa Senhora	Amanhã eu ovu sozinho Errado não quer caminho Bate asas o passarinho Quando levanta do ninho	
Canto com Nossa Senhora Todos santo que me guia Valei-me a Virgem Maria Todos me adora	Ele não sabe voar Já começa a penerar O cantadortá me olhando Agora eu vou perguntar	
Bata palma no salão Alegra o meu coração Dê boa noite ao povo Dê boa noite ao povão		

No outro extremo de temáticas, cito o discurso de resistência e mobilização do coco historicamente cantado no litoral sul de Pernambuco para a celebração a Reis Malunguinho, uma divindade espiritual exclusiva da religião da Jurema Sagrada, categoria peculiar do Nordeste do Brasil. O coco regravado pelo grupo Bojo da Macaíba, no município de Cabo de Santo Agostinho, na Comunidade de Pontezinha, tem a participação de Sandro de Jucá, sacerdote da Jurema Sagrada: (Exemplo em áudio 2. Bojo da Macaíba)

Ê Malunguinho tá de tocaia	}	Pergunta
Esperando jagunço passá	}	Resposta
Vou tomar conta do jagunço	}	Pergunta e resposta
Malunguinho vai ajudá	}	
Ele atirou !!!	}	Pergunta
Atirou pra matá	}	Resposta

A noção de identidade materializa neste coco um poder dos que não possuíam direitos de falar no seio da sociedade de poder. A sua forma musical, na melodia e no ritmo, interpretada pela literatura folclorista - a arena etnográfica que mais abordagens sistemáticas desenvolveu até ao presente -, foi pouco aprofundada, estando apenas percebida na ordem de criações: de caris inocente, ambíguos, simples e despropositados de expressão musical e poética mais elaborada, tidas como próprias para diversão pós-laboral, como é possível observar na seguinte declaração de Mario de Andrade (1984: 347) em “A literatura dos cocos”, estudo publicado em *Os cocos*, quando se refere-se à dificuldade de precisão da sua fórmula mediante a nomenclatura:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquestricos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’ ou ‘cateretê’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras. (...) Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco (Andrade 1984: 347).

A sua referência é também pouco aprofundada na observação, em fins do século 20 de Ayala (1999:232), quando refere a sua motivação, justificativa e relevância do estudo dos coco que desenvolveu nos anos 90 e no início do século 21 no Estado da Paraíba (Estado com fronteira territorial ao norte de Pernambuco):

O interesse atual pelo estudo dos cocos na Paraíba surgiu devido às dificuldades para sua caracterização. As diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes (coco praieiro, coco de roda, coco de embolada⁶ etc.), às vezes levam a supor

⁶ Embolada – categoria de coco, que versa em rima e métrica temas em improviso, numa formação em dupla, cada qual tocando um pandeiro num suposto duelo em desafio cantado.

que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação. Vários estudiosos assinalam a origem negra dos cocos – africana, para uns, alagoana, para outros –, mas não chegam a examinar cuidadosamente os aspectos que dão aos cocos uma identidade cultural afro-brasileira. São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão cantado pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia (Ayala 1999: 232).

As vozes do coco emergiram de vários pontos e tomaram a rua. O *levantar das palavras* das camadas populares pode ser visto como uma metáfora do levantamento político, mas também de um levantamento da iniciação, da iniciativa, da liberdade de falar, de se expressar. Reivindicar com propriedade de diretos mesmo no silêncio de metáforas veladas.

1.3. A questão do papel do coco ligando religião, ação humana e identidades

Na sua história oficial implementada por estudos folcloristas, o coco esteve associado a comportamentos expressivos de caráter profano, não advindo daí resistência para controvérsias isoladas do coco poder estar também presente em rituais religiosos afro-brasileiros. Tais possíveis conjecturas ainda não revelaram abordagens incisivas e explícitas que abalassem, no senso comum juízos, de um exclusivo caráter profano de seu fazer. No mesmo contexto, e de forma ambígua, foi concedida ao coco a função de consciencialização política e reivindicação social de classe, ou mesmo de reforço de propostas ideológicas partidárias, de esquerda ou de direita, a ponto de cocos e emboladas figurarem em repertórios de campanhas políticas de ambos os lados. Talvez a aparente inocência e suposta pouca objetividade da sua forma lúdica de uso das palavras e jogo de ideias, embaladas por música de caráter e sentido de festa implicarem algo sem maiores proporções, de modo a não representar ameaça a soberania do poder e da ordem social. Entretanto, neste estudo, um dado novo emergiu do terreno: o coco como religião velada politicamente articulada desde a colonização. Este dado remete a sua função, antes concebida como de entretenimento desprovido de ideologias de classe, para um equipamento político de resistência, consciencialização e mobilização. Sob tal

revelação de função ideológica e política, e a partir de um todo complexo semântico evidenciado no terreno, esta investigação centra-se precisamente na performance musical do coco enquanto metáfora de manutenção e representação da continuidade de valores identitários, que emicamente são articulados nos seus aspetos religioso e político como resistência. No quadro teórico, que indutivamente se me revelou mais acessível na análise em Lisboa do que no litoral do Estado de Pernambuco/Brasil, desenvolveu-se, o que para Rice se prefigura como metáforas da experiência musical. Tal conduziu o presente estudo a buscar entender, como pergunta principal: *como é que as representações de coco consideradas correspondem às prerrogativas identitárias locais individuais e colectivas; e centrais, de influências governativas, a vários níveis?* Por prerrogativas identitárias locais individuais entendo as relações pessoalmente expressas pelos colaboradores neste estudo, em contextos de ação religiosa e de outras ações humanas, como por exemplo, de natureza interpessoal e interclasses nomeadamente aquelas com peso de representação de cidadania (de preocupação marcadamente identitária). Quando estas expressões ganham significado de grupo por serem expressas por vários indivíduos, considero-as colectivas assim como me foram expressas nos contextos locais de pesquisa. Por prerrogativas centrais de influências governativas a vários níveis, entendo, por exemplo, tendências normativas de inclusão/exclusão expressas pelos colaboradores em ambientes ou arenas tão distintos quanto os de contextos de emprego, de escolaridade, de entre outras vivências de reconhecimento social. Por arenas considero neste estudo, espaços ou ambientes distintos de realização do mais íntimo, do tipo sala na habitação doméstica familiar, ao mais público, do tipo praças públicas em centros urbanos de maior ou menor densidade populacional. Entre as arenas que considere, destaco as de contextos tão diferentes como o religioso, o turístico, o artístico em contextos de performance musical ao vivo e através de gravações.

A questão de pesquisa que aponto evoca uma visibilidade dos caminhos e processos de satisfação de referências por conceber como premissa para que estes processos se realizem em tempo e espaço determinado pelo contexto, pela arena e pelo ambiente social de mediação. Proponho como vetor de satisfação de tais prerrogativas o lugar de realização, o contexto como espaço e a arena como condição de representação. Espaços, tempos e metáforas projetados nos diversos modos de representação da vida, dos quais figura o coco enquanto prática vinculada a dimensões políticas, económicas e

religiosas. Para Rice (2003) o espaço é o lugar da experiência; para Lundberg (2010) é o lugar onde o contexto toma a marca; para Bauman ([1996] 2003) é o lugar onde se representa a fluidez da identidade. E o coco viu-se articulado pela regularidade do rito projetado na dança, nos olhares, no toque dos tambores, no jogo do corpo, na gira de mestre, na devoção religiosa, na festa pública, na ideologia política. As vozes do terreno, a partir das suas memórias afetivas, emotivas e referentes, recorreram indutivamente, ainda como tais prerrogativas, a usos dos tempos e das metáforas por eles experimentadas enquanto vetores de vivência. Neste estudo evidenciam-se arenas onde o nacionalismo e a modernização constituíram fatores de ordem ideológica cuja instrumentalidade importa questionar, conforme nos motivam a pensar os textos de Gellner (1964), Smith (2006), Soeiro de Carvalho (1996), e Florestan Fernandes (1977, 1979, 1989). Como se articulam os diferentes espaços que afloram na realidade do coquista? Como o coco influencia os modos de agir e de pensar no quotidiano? Que valores se veiculam na prática do coco na sociedade? Em que aspectos a música do coco se constitui como marcador de identidades? Onde, na performance, as identidades se afloram? Que vetores determinam a performance, em termos sociais e sonoros? Qual a relação do coco com as religiões? Em que aspectos as religiões se representam na performance? Estas foram as principais questões que selecionei de entre as muitas que se me afloraram ao pensamento no decorrer da organização dos meus dados de campo para o desenvolvimento da minha escrita etnográfica.

Para a formulação da hipótese a testar neste meu trabalho, e como fruto da minha investigação participante, emergiram dois planos de abordagens do coco enquanto metáfora da vida: por um lado o elemento de cunho religioso presente nas histórias de vida dos coquistas; e por outro, o surgimento de uma categoria globalizada de *artistas performativos de coco*. Em argumentação pela defesa do interesse em investigar tais perspectivas de abordagem apresento um breve resumo dos dois focos supracitados. Estes focos estão presentes no imaginário e nos modos diversos como os brincantes enfrentarem a vida, constituindo vetores de argumento identitário nos seus comportamentos diários.

Relativamente ao primeiro foco, o elemento de cunho religioso está conspicuamente presente nas histórias de vida dos coquistas. A música do coco está historicamente relacionada com a experiência religiosa afro-indígena. Mesmo em níveis sociais desconectados do culto dos *Orixás, Mestres e Encantados*, é possível perceber,

entre os coquistas, uma ligação com a performance musical de rituais litúrgicos afro-brasileiros como xangô, umbanda e jurema sagrada. Este dado é uma constante na dinâmica musical dos cocos, em oposição à concepção advinda da folclorização que afirma que o coco, como demais *variantes do samba*⁷ não tem origem nem relações com os *pejis*⁸ e *quartos-da-mestre*⁹. No senso comum pernambucano, grosso modo, é praxe haver certos estereótipos de carácter preconceituoso da prática do coco *como coisa de xangozeiros* - imagem essa que o senso comum frequentemente associa a cultura de grupos de negros e seus aficionados¹⁰. Esse imaginário tem as suas bases fundamentadas numa concepção cultural dos toques ritmados de tambores e guizos que entram pela noite dentro estimulando uma dança vigorosa e eufórica dos seus participantes, tal como acontece nos toques dos rituais dos xangôs.

Relativamente ao segundo foco proposto, o surgimento de uma categoria globalizada de *artistas performativos de coco*, foi fundamental a inserção do coco em arenas de representação de interesses das políticas culturais e do mercado fonográfico globalizado. Este facto induz-me a considerar o surgimento deste novo perfil do coquista: o do *artista performativo*. Este, deixa de ter ligação com outros valores emotivos, dando ênfase a motivações económicas, a interesses político-ideológicos, e à busca de uma ascensão social. Para o artista performativo do coco, as motivações que guiam a sua performance e os seus modos de apropriação do *fazer coco* não se concentram apenas num compromisso com uma tradição oral e a memória afetiva. Quando estes artistas argumentam a ligação com a tradição do coco, fazem-no com fins de negociação de espaços mediáticos através de um conceito da legitimidade cultural da sua produção. Esse perfil assume, assim, uma tendência que traduzo como a ação do brincante em materializar na sua história de vida uma matriz conceptual veiculada pelas media. Tal ação acarreta uma forma de relação com a memória e a tradição da identidade popular que evidencia o coco como uma cultura de carácter híbrido de origens interculturais. Esse carácter passa a dar à categoria musical coco um significado identitário e representativo de autenticidade estilística étnica (Gilroy 2001: 157-222).

⁷ Segundo Edison Carneiro, o termo samba terá emergido como sinónimo de batuque desde fins do século XIX, associado à categoria batuque da *Zona do Coco* (1961: 33).

⁸ Santuário do Candombe, Xangô e Umbanda.

⁹ Santuário da Jurema Sagrada.

¹⁰ Para os festejos e confraternizações de grupos de minorias étnicas, que estão à margem do padrão político, social e económico, é comum haver juízos de que em toda a manifestação destinada ou consequente deste tipo de reunião exista consumo descontrolado de bebidas, orgias, abusos, e mesmo feitiçaria.

Esta observação conduz este estudo a construir hipóteses em torno das relações e conexões implementadas por esses brincantes populares na construção da identidade individual e coletiva, a nível local e global.

Tal quadro teórico conduziu o meu olhar para o papel conjunto e intercomplementar entre a religião da Jurema Sagrada e a performance musical do coco – numa arena teórica que contempla espaço, tempo e metáfora expressiva de experiências, expectativas e conflitos de brincantes e coquistas, além de promover a construção e discursos de identidade individual e coletiva em dimensões locais e centrais. Parti do que considerei evidenciar o papel significativo das vozes émicas dos sujeitos, coquistas e brincantes, para o entendimento dos seus modos de representação e seus desdobramentos, neste início de século. Com base em testemunhos, pesquisa participativa e recolha de dados na bibliografia específica, tomei como premissa que a prática expressiva do coco emergiu com função de orientação religiosa e política, em contexto de comunhão coletiva e intercultural desde tempos remotos da colonização. E que a liquidez da sua expressividade, centrada numa componente rítmica identificadora, promove integração e interação social, viabilizando a comunicabilidade e a troca de experiências. Sob tal premissa, construí como hipótese principal do meu estudo o seguinte enunciado: *no jogo do coco a componente rítmica nutre requisitos identitários de expressão religiosa significativos em dimensões locais e centrais*. Nesta perspectiva, busco testar ainda as seguintes hipóteses:

- O valor associado ao coco como fenómeno motivador da identidade supre uma demanda pessoal e singular de resgate da memória social coletiva que promove um reencontro do indivíduo consigo mesmo.
- A brincadeira do coco determina nos indivíduos uma consciência do seu papel para a manutenção do sistema do grupo e fornece-lhe um valor identitário de integração.
- O coco tem como desdobramento sobre a identidade individual a compensação de esforços, sacrifícios e conflitos vivenciados nas histórias de vida.
- A memória apagada da influência indígena é relembrada nestes discursos e práticas dos sujeitos desta investigação.
- A linguagem expressiva musical presente na prática dos coquistas tem vínculos estreitos com o padrão estético de representação dos rituais da Jurema Sagrada.

- A relação do coquista com o fundamento religioso de *Mestres*, e *Encantados* (entidades espirituais) vai além dos limites das cerimónias de *gira de mestre*, fazendo-se presente nos desempenhos públicos extra-rituais na qualidade de improvisos durante a festa.

Procurar perceber o coco nos seus vetores de referência na sociedade é buscar identificar prerrogativas que o apropriam como marcador de caracteres dos seus fazedores. Pensar no coco é pensar no coquista, mas também é pensar no que efetivamente ele faz, e em que esse fazer resulta, estando agregada a essas conjecturas a expectativa de que essas referências culturais e sociais sejam relativamente estáticas e regulares a ponto de se tornarem sua identidade. Hobsbawn (1998: 13-15), para o que trata da criação da identidade em planos nacionais, permite perceber, por analogia nos cocos, que *não são os cocos que criam a performance do coquista, mas sim o contrário*, de modo que entender o sujeito, o seu universo de relações e as suas motivações permite compreender a sua performance. A prática musical do coco não se confere pelo poder de repetição mecanizada após sistematização, mas sim pelo empenho do músico em satisfazer a comunicação das suas ideias e sentimentos em função da sua relação com o meio. Rice faz perceber a pertinência da curiosidade etnomusicológica acerca de que tipo de mundo concebe o coco e em quem ele retroalimenta essa estrutura (2003: 151). Neste plano conceptual, a ideia de identidade está de mãos dadas com os conceitos de espaço, tempo e metáfora, pois a identidade é um fenómeno poliforme e multidimensional que se manifesta em diferentes esferas da vida social (Costa 2005: 106). Wa Mukuna (2008) observou, há tempos, que os aspectos mais desafiadores da etnomusicologia como campo de pesquisa científica são a sua origem, a sua definição e os seus objetivos, principalmente para estudos da música dentro do seu contexto cultural. Tal assertiva aplica-se ao presente estudo etnográfico pela razão da minha história com a prática expressiva do coco ser empírica: tanto enquanto brincante, como enquanto apreciador e músico. Bonnie Wade (2006 in Mukuna 2008) respalda um foco na música em contato cultural, por meio de análise de estruturas de significados, no intuito de perceber a música no universo contextual da sua própria cultura a partir da perspectiva dos seus intervenientes. Côte-Real (2000) expressa a centralidade de algumas categorias musicais, e do fado em particular, para no caso português e em contexto de transição de regime político, perceber a importância do entendimento da construção multi-influenciada e influenciante das categorias musicais, especificamente

observável na relação entre política cultural e expressão musical. O foco no espaço de realização do coco, enquanto *espaço tridimensional de experiência musical* surge assim também como um vetor a ser considerado no intuito de se obter uma *etnografia musical centrada no assunto* (Rice 2003: 152). Verifica-se nesta perspectiva uma aproximação do espaço construído pelas formas de relação e reação das pessoas, de modo que o cerne desta experiência esteja na dialética daquele que faz, aí residindo, os conceitos de sujeito e de metáforas.

Entendo a pertinência de considerar dois encaminhamentos que possam ser percebidos como complementares entre si, ainda que abertos e não fixos: a perspectiva do homem associado, cativo e resultante do meio; e a perspectiva do homem individualizado e determinante do meio. A complementaridade torna-se uma abordagem mais viável para o caso dos cocos por mim perspectivado, por considerar que as ações estejam socialmente vinculadas a estímulos externos a partir dos quais as pessoas tendem a buscar soluções gerando novos estímulos. Os processos políticos e económicos registados na história da cultura do coco intervêm, segundo esta perspectiva, nos modos e possibilidades da população se relacionar com a prática, justificando assim considerar os recursos de táticas, estratégias e manejos como frutos do meio. O coco, nestes termos, revelou-se como fruto do coquista, e não um modelo estético sólido da modernidade, herdado sem envolvimento e interação criativas dos seus intervenientes, implicando entender cada momento temporal da sua prática. Sob esta regra, o coquista na posse das evidências que o motivam, gera a performance, que em tais condições, se qualifica como fruto da experiência que gera novas experiências. Aqui, neste ponto de argumentação, é significativo citar Blacking, quando afirma: *em muitos casos, o uso da música como instrumento simbólico de atenção e de interação social é mais importante do que as suas características musicais intrínsecas* (1987: 30 in Sardo 2004: 19). Para o que, tal como ocorre na prática do coco, os códigos musicais acionados pelos coquistas estão vinculados culturalmente ao universo perspectivado das suas vidas, de modo a interferirem uns com os outros de forma dinâmica em função de cada tempo de recriação. Esta conceptualização permite-me entender o fator religioso que age sobre a performance, pois o coco, enquanto expressão musical, constitui-se como a performance resultante dos modos de reação dos intervenientes aos estímulos da vida, ou seja, a prática performativa emerge cognitivamente de um processo de mediação entre as convenções culturais, em que o coquista está mergulhado, e os seus recursos de linguagem musical expressiva, por ele acionados a partir das suas

experiências anteriores e presenciais ao *acontecimento* musical do coco (Ulloa Sanmiguel 1998).

Os mecanismos pelos quais a cultura se torna parte da natureza de cada pessoa, explicados por Vygotsky (1998:8), ajudam à compreensão de que têm como princípio da sua organização a função comunicativa que pressupõe uma noção relativa do valor agregado ao fenómeno para o que Saussure (2001) identificou como o signo linguístico de ordem relacional. Estas perspectivas adequam-se em complementaridade a modelos de estudo etnomusicológico como o de Alan Merriam, considerando especialmente a relação entre conceitos, comportamentos e som musical e o de Timothy Rice contemplando em particular aspectos de construção histórica, criação e experiência individual, e manutenção social, que em Sardo (2004 :20-22) emergem como enunciado da componente social da musica, oferecendo destaque maior à componente individual e aos aspetos que filiam as componentes emocional e afetiva acionadas pelo coco. Neste sentido, esta aproximação emergiu a partir da visibilidade musical e extramusical do coquista; tomando-o como o elemento ativo primordial no entendimento das imagens construídas e articuladas em torno desta prática expressiva. Para tanto, o termo cultura é aqui abordado em função do modo da minha aproximação ao objecto etnográfico *coco*, considerando os processos indutores que foram sendo expostos pelos brincantes. A partir daí, entendi a validade de assumir a perspectiva organizacional do termo *cultura* para o que percebi estar em evidencia nas mentalidades e nas formas de relação comum com o fenómeno coco no quotidiano por mim abordado. Esta perspectiva organizacional do termo cultura manifesta-se de duas formas distintas que se inter-relacionam em proporções diversas, a ponto de se complementarem segundo conveniência do seu uso quotidiano e instrumental em argumentações de ordem e origem identitárias e discursos ideológicos: numa abordagem, a concepção de coco enquanto cultura seria a de compor uma característica da organização dominante, ou seja, a ideia de que uma estrutura organizacional tivesse uma cultura própria que a representasse. Como uma marca. Como um marcador de identidade (Lundberg 2010). Essa organização adquire valor institucional como Nação, empresa, padrão ideológico, grupo de interesses, grupo étnico, categoria de classe ou categoria de projeção de valor político, ou mesmo afetivo de identificação, depositado sobre um comportamento, o coco. Na outra forma de abordagem desta perspectiva organizacional do termo coco como cultura, a estrutura organizacional não tem uma cultura, mas ela é uma cultura, ou seja, o coco seria a expressão cultural dos membros que compõe o todo organizacional. A organização,

grupo étnico, de classe, de interesses, entre outros, é vista assim como uma esfera cultural e simbólica e a cultura é utilizada como uma metáfora – uma imagem que permite compreender melhor o sistema (Smircich 1983; Morgan 1996). Motta concebe que a organização¹¹ é um sistema aberto que deve e tende a adaptar-se ao seu meio (2006: 292-293). Tal sistema seria composto de subsistemas¹² integrados por fenómenos de influência mútua. Esse modelo analítico de verificação de grupo ou comunidade de brincantes, no qual se inscreve a categoria coquista, aplica-se neste estudo ao modelo de subsistema humano e cultural, de que trata a teoria dos sistemas, formado por dois elementos de relação com a sociedade local, glocal e global: um *elemento informal*, composto pelo conjunto de indivíduos que compõem a organização e pelas suas respectivas subculturas ou visões de mundo; e um *elemento formal*, composto pela cultura oficial do grupo macro¹³ que se firma em regras, padrões, valores e formas de comportamento propagadas pelos dirigentes e pelos meios de comunicação oficiais. Sendo necessário ressaltar que regras, normas e valores oficiais são institucionalizados na organização com base nas relações informais dos atores sociais, que constroem em conjunto, a partir das suas interações, a organização onde convivem diariamente, sendo também influenciados por essas regras e normas; estabelecendo formas distintas e peculiares de transformação de processos elementares em complexos. Víctor Turner (1974) traz para esta reflexão os conceitos de *communitas* e de *estrutura social* como dois pólos antagónicos que se inter-relacionam e se completam na constituição da sociedade. Nesta perspectiva, a dialética entre *communitas* e a *estrutura social* é fundamental para o equilíbrio social, visto que o universo de relação do coquista com seu quotidiano, como também do quotidiano do seu público com a comunidade, se organiza pelo confronto, associação, assimilação, acomodação e representação¹⁴. A partir desta perspectiva, o rito não deve ser visto como um instante desligado do quotidiano social, mas como um equipamento de representação que se manifesta como a própria dinâmica da sociedade, ou seja, a partir do princípio dialético que lhe é próprio.

A identidade pessoal pode ser encontrada no comportamento, ou nas reações das pessoas e dos outros, na capacidade que o indivíduo possui de manter a sua biografia

¹¹ Entendida como estrutura de um grupo social ou modo de perspectivar a realidade.

¹² Enquanto partes diferentes de um sistema global que, interligadas por graus peculiares de interdependência, funcionam em função uma das outras.

¹³ Como se dá, por exemplo, em estrutura perspectiva oficial formal de uma instituição, de uma nação ou de uma empresa.

¹⁴ Objetos de verificação encontram-se em textos de Piaget, Blacking, Chomsky, Wallon, Pierce, Gardner e Vygotsky entre outros.

particular, ou o que Giddens chama a sua *narrativa particular* (2002) e a que Côté-Real se refere, em contextos musicais, como *o jogo de identidades* (2010). Para Berger e Luckmann (1985), a identidade configura-se como um elemento chave da subjetividade e da sociedade, formando-se e sendo remodelada através dos processos e relações sociais. De modo que a consciência de si emergisse por indução do seu contato com o meio. Assim o coco teria sua origem nos modos como os seus intervenientes vivenciaram as suas experiências. Esta perspectiva conduz-nos de novo a Blacking (1987) para o que se entende do papel da sociedade nas formas de uso do saber musical. O que torna esta experiência musical é o fator indutor da consciência e da estrutura social na qual o sujeito está inserido, sendo a *identidade um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade* (Berger e Luckmann 1985: 230). Silva (2012) observa que este processo se dá desde cedo quando o indivíduo adota papéis e atividades das outras pessoas que lhe parecem significativas, adquirindo a sua identidade subjetiva, ou seja, a identidade mantém-se, modifica-se e remodela-se numa dialética entre o *eu/outros* (Mogone 2001: 16, in Silva 2012), sendo a identidade *o conjunto de representações do eu pelo qual o sujeito comprova que é sempre igual a si mesmo e diferente dos outros* (Vianna 1999: 51, in Silva 2012). Reações da mente e do corpo e redes complexas de memória e circunstâncias sociais interagem condicionando o jogo de identidades que populações migrantes ou não vivenciam todos os dias (Côté-Real 2010: 74-75). O que me leva a crer que a ideia de representação da identidade individual de coquista não é mais algo estático, mas sim um processo em constante mudança, fornecendo relações entre a experiência individual e a vida social. A aquisição da identidade configura-se num processo inacabado e contínuo que sofre mudanças através dos tempos, e que não se dá apenas no campo individual, mas também no coletivo (Mogone 2001:19 in Silva 2012). Claude Dubar não desconsidera o fato de a construção da identidade coletiva obedecer também a trajetórias individuais por um diálogo conjunto, de modo a existir uma correlação entre os dois campos, sendo a identidade social construída pela história dos indivíduos (Vianna, 1999 in Silva 2012). A identidade coletiva, nestes termos, tem como primeira característica a tensão entre permanência e mudança, por ser produzida por muitos indivíduos que interagem, constroem e negociam repetidamente as relações que os ligam uns aos outros. A noção do conflito entre as imagens da performance, considera que algumas dessas imagens sofrem ou sofreram mudanças e outras se mantêm como referência para a organização. A noção da prática como marcador de referências identitárias emerge assim do poder de

interação, ou negociação, do coquista como ator interventivo no seu universo, segundo este se lhe apresenta, de modo a que as identidades pessoais e as identidades coletivas, ambas construídas colectivamente sejam essenciais para definir as identidades performativas do indivíduo em movimento, seja peregrino ou turista, para usar os elementos da metáfora proposta por Zygmunt Bauman em 1996.

Ainda enquanto fator a ser considerado neste estudo, o plano político de negociação de identidades referido por sujeitos como Manuel Pereira, Zé Lagoa, Zé Neguinho, Fátima Soares, Alexandre L'Omi L'Odò, e outros, justificou considerar ainda Gellner (1964: Cap.7, in Smith 2006: 98), quando este conceitualiza a ideologia nacionalista. O nacionalismo, como parte influente nas histórias dos cocos, esteve presente nos modos de relação de tradições orais com ideologias do poder. Nas suas características apontadas por Gellner, o nacionalismo representou a busca de uma sociedade atomizada, baseada em indivíduos sem raízes nem tradições que pudessem de ser integrados na máquina da indústria, para a qual os perfis mais adequados seriam os dos que assimilassem a nova e única identidade. Para este processo, o critério de inclusão realizava-se por uma formação alargada a todos e por uma comunhão universal de cultura e formação intelectual de consciência comum. As referências divergentes deveriam ser dissolvidas. A modernização corroeu assim a ideia de tradição e as sociedades tradicionais viram-se ressignificadas em paradigmas únicos de identidade. Soeiro de Carvalho aponta estes fatores de mudança como atuantes ao nível das ideias, conscientes ou subconscientes, que emanadas pelas instâncias sociais detentoras do poder se veicularam de uma forma homogénea para grupos populacionais relativamente grandes (1996: 1). Este processo, considerado nas memórias e nas narrativas dos sujeitos, revelou na sua história arenas de negociações, táticas e estratégias diferenciadas segundo o ponto de vista das partes envolvidas, consistia por um lado na perspectiva progressista da centralidade, que visa interesses ideológicos de poder secularizado livre do vetor absolutista, ainda que voltado para impérios setoriais de produção para consumo de massas. Por outro lado, consistia na perspectiva de subsistência e resistência dos praticantes do coco, posto que categorias isoladas do universo de concepções dominantes se tornavam indesejáveis enquanto não mudassem as suas condições rejeição à inclusão e respeito pelo *outro*. A música e a expressão da dança de brincantes e coquistas, emerge assim, no Nordeste brasileiro no início do século 20, como veículo de afirmação para discursos de *nação* e ações estratégicas

veladas, por simbolicamente promoverem uma identidade local, regional e nacional. Este processo, instalou-se, de modo a que as pessoas pudessem sentir uma relativa legitimação das suas identidades quando institucionalizadas pelo centro de poder. O coco, circulando em lugares e tempos diversos, representou assim, mecanismo político de negociação para inclusão no espaço público e oficialidade dos centros de poder, ao mesmo tempo que se desenvolveu como forma émica de continuidade e resistência.

1.4. Enquadramento histórico do coco: desde as primeiras referências

O coco tem sido objecto de estudos recentes, após o surgimento do movimento mangue beat, que acionaram a sua visibilidade no âmbito da música de tradição oral, dos maracatus e das cirandas. Antes, os estudos tendiam a concentrar-se nos domínios do folclore e da antropologia, tendo como abordagem o cancionero, a memória coletiva e a tradição como instituição da identidade nacional, sem proximidade com o universo criador dos seus atores¹⁵. Na primeira metade do século 20, no contexto do desenvolvimento dos primeiros estudos aprofundados da cultura de tradição oral, ainda desconhecida pela sociedade do sul e sudeste do Brasil, Mário de Andrade catalogou o coco na sua primeira viagem ao Rio Grande do Norte (1928-1929). As suas impressões e estudos sobre o coco foram em grande parte editados, após sua morte, no ano de 1984 sob a coordenação de Oneyda Alvarenga, no livro intitulado *Os Cocos* a partir dos documentos e anotações legados por Mário de Andrade. Ali, já se esboçava a construção conceptual do coco como marcador de identidade da cultura popular brasileira no Nordeste, tal como a emergência das categorias de *coqueiros* ou *coquistas* designando os seus intervenientes. O seu interesse em salvaguardar o saber do povo do litoral no Nordeste da nação foi motivado pelo momento histórico dessa tendência no mundo modernista do início do século 20. Em 1928 – logo após retornar de sua

¹⁵ Segundo estudos de Elizabeth Travassos (1997) e Rodolfo Vilhena (1997), a pesquisa folclórica brasileira no século 20, em particular pelo meio do século, caracterizou-se por uma certa debilidade teórico-metodológica devido a ter predominantemente favorecido produção de ideologia em detrimento de valorização de conhecimento (Gonçalves 1998). Uma discussão mais desenvolvida sobre este assunto, levantada na defesa de minha tese de doutoramento pela arguente Maria Elizabeth Lucas será, com todo o interesse, prosseguida em estudos posteriores.

primeira viagem ao norte do Brasil, Andrade publicou o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, obra que, segundo Carla Delgado Souza se constituiu como um manual de orientação composicional no campo da música erudita nacional (2009:125). Neste livro Andrade aponta diversos exemplos musicais colhidos tanto por sua verificação, quanto pela de alguns folcloristas brasileiros. Souza sublinha que o intuito do autor, ao transcrever sonoridades folclóricas no seu livro sobre música brasileira, era o de *proporcionar material do folclore musical brasileiro aos compositores, pois, de acordo com o pensamento estético de Mário de Andrade, era necessário que os artistas brasileiros atuassem de forma a construir uma música que fosse eminentemente nacional* (Souza 2009: 125). A palavra de ordem era a recolha com vista a uma ressignificação de conceitos na busca de satisfazer planos políticos que legitimassem a nação, na perspectiva ideológica que marcou a estética da produção musical no Brasil até 1960. De pendor nacionalista, os artistas advogavam que a arte nacional deveria procurar elementos estéticos de expressão autóctone. Em parte, essa tendência movimentava-se em correntes ambíguas representando perspectivas distintas dos mesmos objectos. A este propósito Mário de Andrade declara que:

Já escutei de artista nacional que a nossa música tem de ser tirada dos índios. Outros embirrando com o guarani afirmam que a verdadeira música é a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. (...) Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. (...) É uma verificação de ordem estética. (...) Reagir contra isso endeusando 'boróro' ou 'bantu' é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. (...) E alias é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura europeia. (...) É o que evita que a música brasileira se resuma a curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal (Andrade 1972: 28-29).

Conforme Arnaldo Contier sublinha, o impulso para a produção historiográfica sobre a questão da música no Brasil intensificou-se com o debate no seio do modernismo, sobretudo nas obras de Mário de Andrade ao longo dos anos de 1920 e 1930 (1991). Num estudo sobre o modernismo e a música popular Santuza Cambraia Naves argumenta que para Mário de Andrade *o popular estaria valorizado na medida em que iria oferecer a matéria-prima para se esboçar os traços gerais da identidade brasileira* (Naves 1998 in Napolitano e Wasserman 2000: 169). Neste sentido, o conceito de folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional *na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado* (Ibid.). Para Napolitano e

Wasserman (2000), a busca da tradição, no universo conceptual de perspectiva modernista, deveria *construir um idioma musical próprio, irreduzível ao culto folclorista 'per si'* (Ibid.). De entre as preocupações vigentes estavam: o problema da brasilidade; o problema da identidade nacional; os procedimentos pelos quais deveria ser pesquisada e incorporada a *fala do povo*, folclore; e os projetos ligados aos modernismos musicais. Conforme sublinham estes autores, Mário de Andrade na preocupação de encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil remonta referências da música popular desde finais do século 18 fixando-a como marca expressiva nacional (Ibid: 168-169). Relativamente a este período, de final do século 18, Andrade observara já poderem ser notadas *certas formas e constâncias brasileiras* no lundu, na modinha, na sincopação (1972). Napolitano e Wasserman (2000) sublinham que, no seu discurso, Andrade reforça que ao longo do século 19, se verificou a fixação das danças dramáticas, como os reisados, as cheganças, os congos e outras manifestações folclóricas. O início do século 20 representou para Mário de Andrade a afirmação de que a música popular brasileira detinha um carácter nacional sedimentado revelando a *mais forte criação de nossa raça até agora* (Ibid.: 24). Os géneros expressivos figurantes em espaços urbanos, tais como a modinha, o maxixe e o samba, já se constituíam na música popular, integrando os reportórios de conjuntos seresteiros e chorões, que interpretavam inúmeras danças rurais. A arte nacional era então feita a partir da *inconsciência do povo*, sendo a arte popular a alma do nacionalismo brasileiro. Dessa dialética emergiu a necessidade das pesquisas folclóricas, propostas como meio para entrar em contato com as bases da cultura oral. Esse procedimento descreveu percursos perspectivados de seguimento de linhas evolutivas do *primitivo*, folclórico, para o *civilizado*, tecnicamente apetrechado, mantendo, porém um núcleo central que demarcava uma *alma nacional*. Ainda assim existia um certo abismo entre o que se conhecia da música do povo, o que se concebia do que ainda estava por conhecer e o que realmente ocorria no quotidiano das histórias de vida da grande maioria da população, que na estratificação social cumpria papel de mão de obra de sustentação do universo das classes da centralidade. Os conceitos de dança e a música estavam na ordem dos centros hegemónicos e a partir desse universo de perspectivas arbitrava-se o fazer periférico. O coco estava no universo não urbano de comportamento e manifestava-se livre de políticas de controle.

A partir de dados investigados no Arquivo Público do Estado Jordão Emerenciano (APEJE), na Coleção de Leis Provinciais de Pernambuco (CLPPE), Lei nº 1129, de 26 de junho de 1873, Clarissa Nunes Maia (2004: 2) sublinha que antes do início do século 20 um dos recursos que as elites utilizavam no controle das classes populares era a legislação municipal que normalizava a cidade na função de regular a vida pública num amplo plano de arenas sociais, inclusive na maneira como as pessoas se deveriam comportar. Tal preocupação, presente em Portugal também ainda durante o Estado Novo, perdurou no Brasil por todo o tempo do governo imperial, no esforço de fazer cumprir políticas de disciplina urbana. Em Pernambuco esta era proposta pelas Câmaras Municipais, avaliadas pela Assembleia Provincial e aprovada ou não pelo presidente da província. Maia refere que por volta de 1860 a infração acarretava multa entre 1\$000 e 30\$000 réis e alguns dias de prisão, e caso os escravos ferissem a ordem, os seus donos pagariam a multa em moeda e os escravos em castigos físicos (2004: 2-3). A autora aponta que tais leis, designadas *posturas municipais*, se aplicavam a seis categorias principais de assuntos: 1) controle das casas comerciais e de jogos; 2) controle de circulação de pessoas e mercadorias; 3) controle de festas populares; 4) moralidade pública; 5) urbanização em geral; e 6) controle sobre o uso de armas (Ibid.: 3). As tabernas e as mercearias representavam locais que comercializavam mercadorias diversas e bebidas, proporcionando espaços quotidianos de lazer do povo, que ali jogava, mantinham a conversa em dia, ou participava na música acompanhada de dança. Nos espaços urbanos toda a música não elitizada era amalgamada em termos chavões que marcavam o que era apropriado e o que ameaçava a ordem, e neste universo ameaçador estavam os sambas, as sambadas, os cocos, os maracatus, as emboladas, entre outras expressões não muito transparentes por serem provenientes da periferia. Maia sublinha ainda que a convivência entre livres e escravos era intensa em situações fora do cativeiro, tornando o espaço público num palco que conferia ameaça à segurança da sociedade senhorial, por incorrer em possíveis contextos ilícitos (Ibid.: 2-3). A dança e a diversão representavam os espaços mais propícios para o conluio, onde mimetismos e irreverências semeavam suspeitas ou mesmo insuspeitas. A classe pobre, quando não denunciada, manifestava-se nos seus espaços de forma livre. Maia observa também que entre os trabalhadores livres, o controle social buscava impedir o uso do tempo livre em categorias de vadiagem, tendência observada pelas elites como própria da população pobre, que estaria imersa no vício e no crime. Os jogos, relata Maia, eram tidos como nocivos à formação da classe trabalhadora, podendo contaminar mesmo os

filhos de boas famílias. O termo *jogo*, quando associado a adultos de classe subalterna, como a toda a pessoa desse espaço, tinha uma conotação distinta da diversão sadia e de valor cognitivo, pois onde havia jogo havia consumo de bebidas, comungavam-se vícios, exerciam-se maus costumes, a dança e o batuque aliciavam e entorpeciam os conceitos morais (Ibid.: 4). As festas que eram toleradas deveriam, por sua vez, seguir normas que as tornassem civilizadas, do ponto de vista das elites. Tais dados verificados por Maia permitem perspectivar que a música dos cocos terá assumido na performance dos coquistas, um papel aliciante, formador de opinião e disseminador da ideia de resistência, reconhecimento do valor nativo e dos que com ele se identificaram, e ainda reivindicador de bem comum relativamente a essa parcela da sociedade, sem ser percebido pela classe social dominante. A dialética musicada dos cocos abrange temáticas de proteção diante de perigo e cuidados, contemplação de vida, celebração de prazeres, e mobilização social. Enquanto peça chave de mecanismos da modernidade perante situações de alienação e controle social, o coco foi classificado como fenômeno expressivo da camada pobre da população a partir de uma perspectiva unilinear da esfera política. O centro de poder apropriou-se das identidades individuais e coletivas coligidas pelos intelectuais folcloristas para criar elos de referência social de cariz nacionalista em benefício de pólos de ideologias centralizadoras. Mário de Andrade manifestou ativamente o seu interesse diante de tendências articuladas de nacionalismo:

Já afirmei que não sou folclorista. O folclore é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência, porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pró músico e não passar vinte anos escrevendo sobre a expressão fisionômica do lagarto (Mário de Andrade, 1927, in Souza 2009:125).

O cantador Francisco Antônio Moreira (1904-1993) foi apresentado a Mário de Andrade em janeiro de 1929 no distrito rural do Município de Pedro Velho no Agreste do Estado do Rio Grande do Norte. A partir desse contato, o cantador Chico Antônio ficou conhecido como o coquista *descoberto* por Mário de Andrade, que o cita nas suas pesquisas nos livros *Os Cocos* (1984), *Vida de Cantador* (1993), *O Turista Aprendiz* (2002) e *Danças Dramáticas* (1934a). A partir desse contato o termo coco teve projeção nacional. No ano de 1938 foi organizada, por Mário de Andrade, uma equipa de Missão de Pesquisas Folclóricas chefiada pelo engenheiro e arquiteto Luís Saia que percorreu o norte e o nordeste do Brasil para documentar manifestações culturais e folclóricas, em

especial de dança e de música. Como resultado, que constatei na colaboração que prestei ao projeto de estudo deste acervo documental, coordenado por Maria Ignez Ayala em 2009, recolheram instrumentos musicais, objectos de culto, peças utilitárias, fotos, reproduções de desenhos, gravações musicais e filmes. Este material possibilitou uma visão ampla do contexto socioeconómico cultural das regiões visitadas, documentando o registo de práticas expressivas em cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e outra no Pará. A equipa assistiu a representações de bumba-meu-boi, nau catarineta, cabocolinhos, maracatu, tambor-de-crioula, tambor-de-mina, praiá, aboios, cocos, catimbó, sessões de desafio, xangôs, cantigas de roda, de ninar, cantos de trabalho, cantos religiosos, cateretê, barca, e muitos outros. Os registos contemplaram perto de 1 500 melodias, 1 126 fotografias, 17 936 documentos textuais, incluídos em cadernetas de anotações, cadernos de desenhos, notas de pesquisas, notações musicais, letras de músicas, versos da poética popular e dados sobre arquitetura, 19 filmes de 16 e 35 mm, mais de 1000 peças catalogadas entre objetos etnográficos, instrumentos de corda, sopro e percussão, todos catalogados e disponíveis no Acervo Histórico da Cidade de São Paulo. A organização do material colhido coube à pesquisadora Oneyda Alvarenga, que também transcreveu manuscritos extraídos das próprias cadernetas de campo ou de folhas avulsas; e outros documentos, reunindo a documentação que garantiu a operacionalização da viagem, como cartas de apresentação, instruções, listas de equipamento, notas de serviços; e a documentação sobre o seu andamento, para além de correspondência variada e notícias de jornal. Este acervo recebeu tombamento como património imaterial pela Comissão de Avaliação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN¹⁶.

Em 1951 Aloisio Vilela publicou o livro *O Coco de Alagoas*, onde aponta que a prática dos cocos alagoanos é de origem de negros do quilombo dos Palmares¹⁷. A sua narrativa é avaliada por Dirceu Lindoso que considera a seguinte versão de Vilela como fantasiada:

¹⁶ Em 2009 o acervo documental da Missão foi denominado pelo Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco no Registo Nacional do Brasil.

¹⁷ O quilombo dos Palmares, localizado na Serra da Barriga, na fronteira territorial do estado de Alagoas com Pernambuco, foi catalogado na literatura historiográfica do Brasil como a maior comunidade de negros fugidos já construída nesta nação, onde surgiram os nomes históricos de Ganga Zumba e Zumbi dos Palmares.

Depois de inúmeras investigações, recolhi recentemente em Viçosa (Alagoas) uma tradição que vem firmar definitivamente a origem negra do coco. Diz esta tradição, de que tomei conhecimento através de um velho proprietário do Distrito de Chã Preta, que o coco foi inventado pelos negros dos Palmares. Como toda gente sabe, as palmeiras, principalmente a Pindoba, existiam em grande quantidade naquela zona e seu fruto – o coco – era também em grande abundância. Os negros iam em busca do coco, tanto para comer a polpa dos que estavam maduros como para retirar a amêndoa, chamada coconha, dos que estavam secos. Mas para retirar essa coconha os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse. A grande quantidade de negros empenhada nesse serviço provocava nas pedras uma zoadá enorme que se misturava com os seus costumeiros alaridos. E em meio a essas barulhentas reuniões, alguns começavam a cantar, outros levantavam-se e davam início a um forte sapateado e os demais uniformizavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia. E os negros renovavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia. E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra do coco terminava sempre em cantiga e em dança. Cantiga e dança estas, porém, diferentes daquelas dos seus costumes tradicionais. Sinfonia e coreografia típicas, nascidas no convívio de um alegre trabalho e que se integravam na fisionomia da raça. E os negros ficaram dizendo quando iam às matas buscar os seus frutos prediletos: vamos ao coco, vamos ao coco... Mas este agora não era somente o das palmeiras, mas também aquele canto e aquela dança que surgiram nessas suaves excursões ao som estrídulo de pedras entrechocadas. Foi daí que se originou a nossa famosa dança popular, foi desse costume dos quilombolas que veio o seu nome tão simples mas tão evocativo. E é por isto que eu hoje digo, firmando nessa bonita tradição: não há dúvida, o coco é coisa mesmo dos negros dos Palmares. Depois foi essa dança levada para as senzalas, que lhe acrescentaram a umbigada e o ritmo das pedras substituído pelas palmas e pelo ganzá dos cantadores (2005: 292-293).

Dirceu Lindoso observa, em hipótese, que os discursos folcloristas reforçavam uma técnica pedagógica criada por brancos, usada pela dominação sesmeiro-escravista para interiorizar nos negros e noutros homens pobres a imagem da sua própria miséria como fato natural, e não um inconsciente produto histórico e social (Ibid: 290). Narrativas como a do surgimento dos cocos, equivalem-se, no seu carácter estratégico, às do folguedo do *quilombo alagoano* que este autor percebe ter sido estrategicamente implantado na historiografia oficial como folguedo folclórico, criado pelos próprios escravos, negros e também índios. A este respeito Lindoso observa:

Não me parece um ato inocente o de negros escravos, ou que o foram, cantarem e dançarem, num folguedo de memorização social, sua própria derrota e inferioridade. O quilombo alagoano pode ser dançado por negros, mas me parece uma pouco inocente invenção de brancos. A própria lenda da mulher branca de Zumbi, representada na figura da menina-rainha-branca do quilombo, pode ser a inversão temática de um conto. Isto é, a lenda proveio da dança do quilombo, o imaginário popular alongando o fato lúdico imediato num fato histórico presumível. Ou se não veio, confluíu com a figura da rainha-menina-branca do folguedo, que

nesse caso aparece não como figura ingênua de um auto popular, criação espontânea do povo pobre, mas como criação ideológica no interior do folgado, que se deve a uma desenvolvida pedagogia de dominação, com fins intencionais bem nítido (Ibid.: 290).

A sua abordagem é-me acatada como possível, pois para o caso dos cocos o discurso também fora de redução dos seus valores identitários énicos em sentidos opostos dos da festa e da diversão pós-laboral ingênua e despretensiosa da classe pobre, analfabeta e com poucas qualificações sociais. A ideia apontada para o coco revela-se planeada, invertendo um sentido político de reação em contexto lúdico e passivo. Sob esta perspectiva Lindoso observa:

Penso que diante da figura do quilombo, de aparência lúdica, as manifestações do folclore perdem sua suposta virtude espontânea, e retomam sua verdadeira natureza de muitas vezes serem criações ideológicas de um certo tipo de dominação tradicional. (...), o que se pode observar na narrativa lúdica (...) é uma versão de brancos dominadores, de fatos que significam para eles uma vitória e um exercício de poder, e para os negros e outros pobres uma derrota e incapacidade de confrontarem, com êxito, o poder sesmeiro tradicional. Está implícita na narrativa do quilombo, que folgam os negros e outros pobres alagoanos, a ideologia de uma natural impotência dos submetidos em enfrentar vitoriosamente o poder tradicional, e, desse modo, o quilombo se revela, em âmbito de uma cultura residual, uma técnica de uso social de rebaixamento que desmantela a cultura dos oprimidos, que os despersionaliza como partícipes da vida social, impedindo-os de repensar, ainda que em termos utópicos, sua própria felicidade (Ibid.: 291).

Nos seus estudos das expressões folclóricas de Alagoas, Lindoso associa este carácter ao próprio discurso da origem do coco. Na sua análise da literatura desta prática, Lindoso observa que o estudioso Arthur Ramos (1954: 128) não incluiu o coco entre as manifestações de folclore afro-brasileiro por confessar reconhecer nessa dança popular *certa influência ameríndia*. Em 1954, Câmara Cascudo conjecturou tratar-se de uma dança peculiar do homem do Nordeste brasileiro, surgida no interior e que terá migrado para a zona litoral. O autor refere dados coletados da imprensa no final dos anos de 1820 (1972: 275). Entre a década de 1950 e a década de 1990, o interesse pela documentação do coco parece ter diminuído, seguindo uma linha de produção de conhecimentos do comportamento e do quotidiano do homem do Nordeste brasileiro em registos como os de Ascenso Ferreira (1951), Leonardo Dantas (1991), Souto Maior (1988), Padre Jaime Dinis (1960 e 1962), Borba Filho (1966), Katarina Real (1967), Waldemar de Oliveira (1985) e Roberto Benjamim (1989). Estes autores desenvolveram documentações concisas do coco como manifestação folclórica restrita a um grupo

potencialmente portador de um saber transmitido oralmente que, enquanto fenômeno social e cultural, determinou identidade local, regional e nacional. Tais abordagens nutriram referências em anuários, enciclopédias e dicionários, remetendo em geral para a informação produzida pelos autores atrás referidos. Em 1992 Maria Ignez Novais Ayala iniciou uma pesquisa de longa duração sobre os cocos do Nordeste. Do estudo desenvolvido pela sua equipa interdisciplinar resultou o livro *Cocos: alegria e devoção* (Ayala 2000). Desde 2009 Ayala coordena uma pesquisa interestadual com pesquisadores de Pernambuco e da Paraíba, no Projeto *Cocos do Nordeste Brasileiro* (1ª fase) realizado através do Convênio nº 702707/2008 (IPHAN/Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo). Deste estudo, que teve como supervisores locais Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE) e Marcos Ayala (Universidade Federal da Paraíba - UFPB), resultou o Inventário dos Cocos do Nordeste. Participaram como supervisores locais os professores. Em 2013 este grupo iniciou a 2ª fase do Projeto *Cocos do Nordeste Brasileiro*. Entre os objetivos desta pesquisa encontra-se a instrução do *Processo de Registro dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro*, desenvolvido por termo de cooperação. São parceiros neste projeto a UFPB e o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, contando ainda com a participação de pesquisadores de outras várias instituições tais como a Universidade Federal de Alagoas - UFAL, a UFPE, a Universidade Federal da Paraíba - UFPB, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, a Universidade Regional do Ceará e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba. O registo dos *Cocos do Nordeste* como *Patrimônio Imaterial Brasileiro* decorre de políticas públicas de favorecimento das comunidades tradicionais que usam os cocos como forma de expressão cultural.

Em 2015, Ayala refere que a sua abordagem tem como objetivo: *evidenciar como a brincadeira do coco é dança comunitária que conserva na memória e no corpo de seus participantes vários vestígios de vida comunitária e de costumes expressos nos versos cantados, nos modos de dançar e cantar* (Ayala 2015: 1). A visão desta antropóloga, sublinha a dança associada à prática do coco no Nordeste, que caracteriza como *manifestação cultural de tradição oral de música, dança e poesia cantada* (Ibid.).

Estado da arte do conhecimento do coco

O estado da arte do conhecimento acerca do coco verifica-se em perspectivas várias, configurando tema aberto e de respostas passíveis de satisfazer correntes distintas de pensamento relativamente à sua origem ou a nuances determinantes ou relacionadas com a sua realização. Quanto a conjecturas de origem, Mário de Andrade (2002: 347) referiu que os cocos dançados guardavam ascendências nas danças de roda portuguesas, enquanto que Cascudo, em 1959, como verificou Cyro Lins (2009: 24), afirmou haver um veio direto do fado lusitano. De modo divergente, outros associam uma origem negra à prática. Lins (Ibid.) refere que autores do Estado do Rio Grande do Norte, como Deífilo Gurgel (1995) e Tarcísio Medeiros (1978), defenderam para o coco um carácter africano a partir da prática expressiva *bambelô*, por estes classificada como variante do coco no Estado do Rio Grande do Norte. Neste sentido, Edison Carneiro, Aloísio Vilela e Manuel Diégues Júnior consideraram um padrão dominante de raiz negra nos cocos por eles estudados, configurando constituir, numa perspectiva universal, a visão de que todos os cocos são basicamente de origem africana, havendo contudo presença de alguns elementos indígenas e até mesmo lusitanos.

O coco, como outras dansas (sic), aqui e ali pingadas de negro ou de índio ou de luso, veio desse choque, desse entrelaçamento racial, de que o negro deixou impressão mais forte (Diégues Júnior 1937).

Lins (2009) refere que tais discursos são, na sua maioria, guiados por preceitos de mestiçagem por tenderem a não reconhecer, ou a minimizar nuances de especificidade étnica dos sujeitos que vivenciam a prática. Encaro esta problemática como um dos vetores cogitados como voz de centralidade. Diégues Júnior, guiado pela sua leitura, assegurou a propósito do coco que: *Nêle há flagrante influencia de ritmos das cerimônias fúnebres africanas e sensível disposição coreográfica dos tupis do litoral* (1937 e 1947). Edison Carneiro, por seu lado, considerou o coco como o produto de uma síntese entre danças supostamente antigas, como o batuque e o baiano – Carneiro considerou o termo *batuque* como designando danças nativas de Angola e do Congo em que se praticava *umbigada*; e o baiano como designando uma dança variante do lundu. Nestes termos, Carneiro considera o coco como uma síntese de vetores africanos acrescidos de figurações tomadas de danças populares (Lins 2009: 25). Tais tendências interpretativas revelam perspectivas de intercruzamento de matrizes raciais fundantes da

cultura nacional. E sob estas tendências os cocos exprimiriam, de forma satisfatória, o movimento folclórico, na medida em que representam exemplo justificável da ocorrência de práticas expressivas como *fato folclórico*, previsto na Carta do Folclore Brasileiro, redigida em 1951. Lins oferece na sua análise uma conclusão pertinente sobre o uso do discurso que busca dar sentidos identitários à nação pela identificação e expressão de tais marcadores.

Podemos afirmar que, de certo modo, a busca das origens dos cocos é, na perspectiva dos estudos folcloristas, uma busca das próprias origens do “povo” brasileiro, encontrada na região Nordeste, visto como o “reservatório da nacionalidade” brasileira (Castelo Branco 1942: 29 in Lins 2009: 25).

No entanto, surgem na contramão novos argumentos sobre a relação fundacional da cultura negra nas práticas brasileiras. Wa Mukuna, após desenvolver estudos sobre a influência da música Bantu na música brasileira, nos anos de 1970, defende que os elementos africanos por ele percebidos no Brasil diferem do modelo africano de expressão, a partir do que propõe que no Brasil se faz uma música exclusivamente local por influência local, ainda que use elementos identificáveis como de procedência africana. A sua perspectiva caminha para o entendimento de que possíveis conexões interculturais sejam reflexo dos processos de hibridação resultante de migrações no Brasil. Esta perspectiva mais recente não se coaduna com a assertiva de Diégues Júnior quando este enfatizou no Diário de Notícias em 02 de março de 1952, conforme observou Lins:

Dança alagoana, sim. Sempre sustentei ser o côco de origem alagoana, espalhando-se depois pelo nordeste, onde foi tomando novas formas, tendo em vista os processos aculturativos verificados (Diégues Júnior in Lins 2009: 26).

Esta discussão revelou significar grande esforço na definição de características associáveis a lugares certos da nação, como que para distribuir *terras do coco*. Como exemplo desta busca pela propriedade legal deste fazer Lins elabora um quadro de algumas das variedades de cocos que estiveram presentes nos discursos desta temática nos anos da segunda metade do século 20. Lins resume na figura abaixo categorias elencadas por Câmara Cascudo (2000), Altamar de Alencar Pimentel (1963), Mariza Lira (1958), entre outros:

Segundo o lugar	Segundo a coreografia	Segundo os instrumentos	Segundo a forma do texto poético
Coco de praia	Coco de roda	Coco de ganzá	Coco de carretilha
Coco de usina	Coco de fila	Coco de zambê	Coco de décima
Coco de engenho	Coco solto	Coco de bumba (ou ainda de bombo ou bumbo)	Coco de embolada
	Coco de tropel	Coco de pandeiro	
	Coco de parelha		
	Samba de coco		

Figura. 1. Variedade de formas de coco segundo a literatura folclorista (Lins 2009: 28)

Os estudos desta expressão popular têm conferido um amplo leque de verificações. O fato de ter sido integrado na dinâmica de salvaguarda e de patrimonialização, influenciou o critério de consideração do coco como marca na indústria do entretenimento. Tal viés económico do produto de tradição oral possibilitou e motivou estudos diretos ou enquadráveis neste segmento. Desde 2001, Carlos Sandroni coordena estudos etnomusicológicos sobre o coco e outras práticas musicais populares de Pernambuco. Neste perspectiva, Rosa Sobrinho catalogou o coco em Olinda (2001). Em 2002, Asa Veghed, fez uma abordagem preliminar ao coquista Severino José da Silva, e ao coco como produto de consumo vinculado ao movimento *mangue beat*. No mesmo ano de 2002, Galinsky abordou também o *mangue beat* (2002: 228). Em 2004, Benevides Costa focou o valor da produção literária musical do cantador Chico Antônio, para as representações simbólicas da memória nacional a partir da autoridade dos estudos de Mário de Andrade em 1928, no Rio Grande do Norte (2004: 123-24). Integrado no meu estudo para a obtenção do grau de mestre em Ciências Musicais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, desenvolvi em 2007, sob orientação de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, um estudo sobre o processo de mediatização do coco de roda a partir da história de vida de Ana Lúcia Nunes da Silva e de Severino José da Silva. Desta aproximação emergiram os problemas advindos das relações ambivalentes entre estes representantes da tradição oral do coco e os agentes das políticas culturais e da indústria da *música do mundo*. Esta abordagem abriu pistas para um novo enquadramento desta prática musical como instrumento de identidade

local, nacional e global, e como produto de consumo para as indústrias do turismo e do entretenimento, e ainda despertou o interesse pelas suas relações com o religioso. As ligações religiosas por mim observadas no terreno, no Bairro do Amaro Branco, em Olinda, tinham chamado a minha atenção, mas eu considerava-as um caso pontual ou não passível de suscitar interesse mais profundo para o entendimento da forma de criação e de expressão dos coquistas e dos brincantes. Porém, quando já no terreno, durante investigações relativas à construção do corpus de dados para o meu estudo de doutoramento, esta relação tornou-se uma constante, e fez-me considerar um outro olhar e novas nuances, fazendo surgir elementos-chave que importa referir para o desenvolvimento de estudos e da literatura constitutiva do estado da arte relativo aos cocos do litoral de Pernambuco.

De entre outros, o carácter religioso e uma ligação mais dirigida ao elemento ameríndio local a partir desta função religiosa, destacaram-se no desenho da minha investigação. Este direcionamento, assim agora referido, foi emergindo na minha interpretação dos discursos dos sujeitos, de forma espontânea, de modo que não se podia evitar considerá-lo para o entendimento dos modos expressivos dos cocos do litoral de Pernambuco, neste início de século 21. A perspectiva de uma ligação ou apropriação dos cocos em planos expressivos de cunho religioso foi considerada noutros estudos, porém não foi revelada como um fator determinante ou *sine qua non* pela voz dos seus fazedores, tal como os depoimentos no terreno me induziram conceber. Mesmo no senso comum, não são raras as associações tecidas ao coco por pessoas envolvidas em liturgias não-católicas. E aqui observo uma relação mais ostensiva com as religiões afro-brasileiras, pois o bater dos tambores esteve, por muitos anos, associado ao elemento negro presente no Brasil, havendo ainda assim uma certa comparação com contextos de cariz católico. Nos *Estudos Avançados* 13 (35), Maria Ignez Ayala considera a possibilidade dos cocos serem caracterizados como dança de festas comunitárias do catolicismo popular com vínculo religioso aos terreiros de jurema (Ayala 1999: 231). Impõe-se assim, pois, a necessidade de considerar também a literatura cerca dos estudos sobre a jurema sagrada.

No seu estudo sobre a jurema na mata norte de Pernambuco e no litoral sul da Paraíba, Sandro Guimarães de Salles faz saber da pouca investigação realizada sobre este tema até aos meados da década de 1980 (2010: 25). Este autor realiza estudos da jurema no contexto dos cultos afro-brasileiros ou em contextos não indígenas, como os

que se inserem nas umbandas. Por volta de 1930 as *Missões Folclóricas* registaram o catimbó e outros cultos no Nordeste, e desse registro resultou a publicação do livro *Música de Feitiçaria no Brasil* de Mário de Andrade (1983). No seguimento dessa abordagem, Gonçalves Fernandes (1937) e Roger Bastide (1945, 1971, 1974) desenvolveram estudos com referências, em pequenos comentários focando práticas rituais de origem negro-africana no Brasil, consideradas *mais autênticas* ou *mais puras* como referiram também Ramos (1988), Carneiro (1991), Ribeiro (1978) e Querino (1988). Salles busca chamar a atenção para as implicações africanistas dessa escassa produção que estava centrada na perspectiva da jurema como ritual de afiliação flutuante, polarizada apenas em torno da figura de um sacerdote mágico-adivinho (2010: 27). A partir de 1970, surgem estudos sobre a religiosidade popular com feições sincréticas. Em 1975 René Vandezande estuda a jurema na Paraíba. Em 1995 Clélia Moreira Pinto estuda a jurema nos xangôs e nas umbandas do Recife e entre os índios Atikum, em Pernambuco. Em 1999 Luiz Assunção estuda a jurema no contexto das casas de umbanda dos sertões da Paraíba, Piauí, Ceará e Pernambuco. Roberto Motta (2000) verifica um crescente número de terreiros *traçados*, sincretizados. Este autor observa que o xangô em Recife diferia da jurema, e que esta era encontrada em grande número de casas afro-brasileiras de religiosidade chamadas *casas espíritas*. Estas casas estavam associadas à filiação religiosa chamada *espiritismo popular*. Em 2003 e 2005 Motta trata da continuidade e da fragmentação das religiões afro-brasileiras e da jurema do Recife como religião indo-afrobrasileira em contexto urbano. Em 2004 Salles estuda a tradição dos mestres juremeiros na umbanda do município de Alhandra, na Paraíba.

De entre os estudos da religião nos domínios da etnomusicologia aponto o desenvolvido por Marc Gidal (2013), que observa comparativamente o controle da criatividade musical de devotos do candomblé, da umbanda e da quimbanda, concluindo que o candomblé apresenta uma regulação vertical rígida na expressividade das suas representações, de modo a que os fiéis tendam a disciplinar a sua conduta em função de uma ordem mais ortodoxa do que entre todas as outras religiões afro-brasileiras. Gidal aponta que a umbanda tende a revelar uma estrutura mais horizontal de regulação, na medida em que se torna mais sincretizada. Na sua classificação, a umbanda compõe um conjunto de liturgias heterodoxas, de variação alargada e diferenciada do candomblé por um caráter sincrético, segundo maior ou menor grau de hibridismo com o catolicismo, o kardecismo e o, digamos, catolicismo popular. Neste critério revelam-se níveis flexíveis

de permissibilidade perante a musicalidade expressa, toleranto ou promovendo inovação nas liturgias sincréticas e híbridas, sendo este dado sublinhado por Gidal como determinante para adesão de novos fiéis. Outro dado significativo deste estudo é que a participação musical nestas confrarias religiosas, ortodoxas ou heterodoxas de matriz africana inclui partilha de comportamentos e de ideias, havendo mesmo neste campo níveis de hierárquica. Para Gidal a partilha influencia de modo a que todos possuam um compromisso devocional equivalente com a liturgia, na vida privada. Este compromisso é vigiado e regulado ostensivamente por espíritos guia, que punem ou protegem. Gidal observou que no candomblé a estrutura musical se centrava na dança circular em sentido anti-horário, com cânticos em melodia pentatónica e com estrutura de pergunta e resposta numa fala que busca fluência em línguas africanas, predominantemente em ioruba. Esta estrutura musical, refere o autor, mostrou-se acompanhada pela percussão de três tambores, guizos peculiares e sinetas, e por processos ritualísticos de incorporação de entidades espirituais (Ibid.). A sua abordagem faz alusão a pessoas treinadas na receção de espíritos. Este dado carece de revisão uma vez que este estado de imersão na esfera psicosensorial e psicossomática induzida pela *música e contexto sugestivo* não é atingido por qualquer pessoa, mas apenas por quem tenha instrução didática ou metodológica. Matory trata da problemática das relações ambivalentes e polarizadas de estudos da religião afro-brasileira (2009). No seu discurso, este autor demonstra como os indivíduos, sejam sacerdotisas, comerciantes ou académicos, podem fazer e influenciar as práticas religiosas do candomblé através de ideias individuais, interesses e motivações. E aponta ainda problemas acerca de conceitos de pureza africana nos seus estudos. Assim se resume o que considere, desde as primeiras referências, para o desenho do estado da arte acerca dos estudos associados ao coco na perspectiva que prossigo de interesse pelo jogo do coco na gira do mestre.

1.5. Motivação, experiência de terreno e etnografia colaborativa: no ritmo do coco.

O meu estudo desenvolveu-se em contato participativo e colaborativo nas performances do coco, nas quais interagi enquanto percussionista com ação performativa e experiência docente de música na região metropolitana do Recife. A

minha vivência na prática do coco, em contextos diversos, levou-me a desenvolver um grau e uma familiaridade algo satisfatórias no terreno, facilitando a minha imersão no fazer e brincar dos cocos no litoral de Pernambuco. A escrita que pratiquei em notas de campo que sucessivamente registei, revi e usei na redação final, guiou-se por uma metodologia etnográfica colaborativa e multisituada, junto a vozes que no terreno referiram, ecoando nas minhas interpretações, o elemento religioso e o vínculo indígena com tal veemência que os evidenciaram como vetores significantes, que se fizeram foco nas minhas verificações centrais de estudo.

O interesse etnográfico pela prática do coco no litoral de Pernambuco cresceu também na verificação da necessidade do seu estudo em função de critérios práticos para a performance informada, enquanto músico e docente local. Havendo uma bibliografia que do coco faz referência, pouco conhecimento específico há, no entanto, disponível para a apropriação prática. Na função de músico instrumentista senti, em diversos contextos de performance, a necessidade de desenvolver conhecimento de nuances diversas acerca do coco, quando a referência estava fora da educação formal em música. Ir, enquanto músico, para uma brincadeira de coco representava uma preocupação em tentar encontrar referências nos toques, ou relacioná-los com o ritmo do canto ou do próprio corpo. Estas referências não eram estáticas em tempo real, posto que a linguagem percussiva dos cocos em Pernambuco é flutuante nas suas acentuações. A imersão no objeto, enquanto brincante, muitas vezes soava frustrante, pois mesmo enquadrando-me nos modos expressivos de cantar e de responder, poucos frutos revertiam *ao músico profissional* em contexto de aprendiz do coco, ou brincante curioso. No meu trabalho como músico percussionista na Banda da Polícia Militar do Estado de Pernambuco, por diversas vezes me envolvi em arranjos, composições e contextos de performance que exigiam uma linguagem específica dos cocos, considerando o fato de que as partes de percussão são pouco fiéis às nuances da música popular. A busca pelo conhecimento associada com metodologias da antropologia, da sociologia, da musicologia, e principalmente da etnomusicologia, direcionou a minha atenção para o estudo do coco. No terreno vi-me guiado pelos discursos dos brincantes e dos coquistas, que, de forma colaborativa, me ajudaram a vivenciar vínculos que na verdade estavam ali, mas que como músico formal não conseguia apropriar com facilidade.

O momento político brasileiro, promovendo salvaguarda e patrimonialização de referências, em função de dinâmicas globais promovidas pela UNESCO, intensificando fundos de financiamento em larga escala, ativando estudos em amplos aspectos, fez-se notar. E em consequência disto, a minha atenção foi atraída para o mercado de imagens que se projeta sobre, e a partir das políticas culturais, fomentando segmentos económicos globais. No entanto, o coco estava ali, apenas em conjecturas de aproximações de cariz mediático e nacionalista das políticas culturais, com a finalidade da sua própria visibilidade. Enquanto os fazedores deste saber, continuavam por seu lado, nas suas verdades camufladas, almejando ingresso no mercado de imagens que sinuosamente se apresenta, as vozes destes saberes estão aptas e dispostas a dialogar sobre as suas verdades, e sobre as suas identidades. Pois o discurso das suas vivências, tomando forma pelas suas próprias referências, conferiu-lhe autoestima e legitimidade. Neste sentido, a metodologia por mim apropriada foi a do aprendiz émico, que se senta ao lado, que escuta e tenta fazer por imitação, repetição e entendimento através da tecnologia da oralidade. Na medida em que fui criando certa familiaridade, descobri que o coco não era apenas uma dança de pobres em padrão sólido e engessado, como a folclorização o promoveu, e tão pouco uma diversão pós-laboral com fins de entretenimento unicamente, que as tendências de mercado buscam apropriar como contexto de reunião festiva da população para ativar um consumo de produtos diversos que ao coco possam estar agregados. No terreno percebi que, desde a cantoria eloquente, humorística e debochada em ônibus por emboladores, tal e qual a própria literatura divulga, ou mesmo da suavidade enigmática e contagiante das cirandas à beira mar, ou ainda das tensionais manifestações rituais dos cultos aos encantados e toques de terreiro, havia um coco multifacetado de um povo sofrido que reagia e se reconstituía pela celebração, que não era obrigatoriamente de entretenimento, mas de devoção, compromisso e obrigação. O coco, na sua história e na memória dos brincantes, representou estado de festa, comportando metáforas que se permitiam viver por ideologias distintas em simultâneo. Uma prática aberta e tolerante, tal como a gira de mestre, em que não há discriminações a cada forma de cultuar seus encantados, seus medos, suas expetativas, suas dores, seus santos, suas súplicas. Em ponto de direita ou de esquerda, no culto aos encantados, aos santos da igreja ou no culto aos Senhores Mestres, seja para a paz, ou seja, para a guerra, o coco figura para todos. Diante desta tipologia de complexidade conceptual recorri a uma metodologia proposta por Côrte-Real e fundamentada em Timothy Rice que sugere para antes da aproximação ao terreno

ou à reflexão sobre os materiais aí recolhidos, se proceda a um enquadramento das problemáticas sentidas e racionalizadas. Sob tal leitura da complexidade que por séculos estivera encoberta por metáforas sugeridas pelo próprio senso comum, busquei entender *como e porque* duas pessoas que vivem no mesmo tempo e lugar experimentam a mesma música, o mesmo toque, cantam a mesma *loa* de formas tão diferentes? Porque é que as pessoas do mesmo grupo fazem de seus cocos ferramentas tão diversas em sentidos, formas e finalidades? Em conversas semi-estruturadas e abertas, busquei perceber sob que condições o coco provoca experiências diferentes entre a diversão descomprometida, a resistência politicamente organizada e o ritual religioso edificador das suas unidades identitárias. Ou ainda, o *porquê* das políticas públicas e das propostas da indústria de imaginários globais ainda inibirem as suas expressividades identitárias no intento de controlar os modos de fazer da classe não incluída nos sistemas bem sucedidos. Visitei os coquistas nos seus mundos. Com eles busquei interagir de forma émica, discutindo problemas e conflitos, na busca de compreender quando é que se torna necessário criar um novo discurso de visibilidade musical, ou camuflá-lo aos olhos do senso comum. Estas e outras problemáticas induziram a minha imersão nos universos fragmentados do coco. Neste sentido, o meu recorte etnográfico abrangeu todo o litoral do Estado de Pernambuco, basicamente por este trecho geopolítico supostamente possuir, historicamente, os mesmos fatores sociais, políticos e económicos, que impulsionaram o comércio de pau-brasil, o mercado açucareiro, o tráfico escravista, a industrialização, as ideologias de mudança, o desenvolvimento globalizado, e a indústria das políticas culturais. O envolvimento referido com a liturgia dos encantados e os vínculos profundos com a cultura indígena foram as últimas e mais instigantes revelações, que no final conduziram esta etnografia, já em Lisboa. Este processo mostrou-se vivo nos discursos, fazendo presente a voz émica como um guião, revelando a significância dos lugares e dos tempos das brincadeiras do coco, que se manifestam permeadas de metáforas. Da verificação de identidades acionadas como marcas em arenas centrais e locais, seja pelo individual ou pelo coletivo, este estudo, sob a orientação de Maria de São José Côrte-Real, encontrou no contributo teórico de Dan Lundberg (2010) e Timothy Rice (2003) subsídios teóricos e metodológicos para verificar o coco como marcador de identidades humanas performativas. E para o sentido volátil e fluido sob o qual o coco se viu envolvido na sua historiografia emicamente referida, segui a proposta de Zygmunt Bauman ([1996] 2003). Sob estas bases, a escrita etnográfica está organizada em seis partes, das quais a primeira busca dar o

enquadramento teórico e metodológico em função das problemáticas supracitadas, que versarão também a última parte pela verificação conclusiva dos modos como as prerrogativas identitárias são acionadas para nutrir interesses centrais, periféricos, individuais e coletivos. Enquanto que as partes centrais focalizaram: as vozes e o lugar; a religião enquanto metáforas vincadas pela historiografia oficial e a memória individual; a ação humana no uso da voz como metáfora de resistência, continuidade e libertação política que deu às vozes periféricas oportunidade de expressão de nuances e peculiaridades interpretativas de repertório e pensamento musical.

Capítulo 2. O encontro com os coquistas

A prática expressiva do coco revelou-se significativa em tempos e lugares de experiência musical de indivíduos ligados por crenças compartilhadas, perspectivas de classe e heranças comuns apropriadas em comportamentos, gostos e modos de representação de suas memórias e identidades. Na busca de entender a relação da música do coco com outros fatores influentes da vida social local, que justifiquem o papel que essa relação faz surgir para o seu grupo específico de praticantes, este capítulo busca apresentar que tipos de mundo são concebidos a partir das relações entre as vozes e os seus lugares. A metodologia adotada segue o modelo de *subject-centered musical ethnography* proposto por Timothy Rice (2003) através de uma exposição dos lugares e dos sujeitos selecionados e das suas relações com a prática e o espaço de realização dos cocos. O modelo que busca enquadrar, através de vozes notórias deste saber, uma relação entre metáforas da experiência musical, o espaço das suas referências e o tempo vivido e partilhado, contemporaneamente e nas suas memórias historiográficas.

Nas linhas que se seguem foco os locais e as vozes que guiaram este estudo do coco no litoral de Pernambuco entre 2003 e 2014, quando percorri dez arenas de ocorrência da sua prática expressiva. Com exceção das visitas feitas em 2009 ao norte do Estado, integrado na 1ª fase da pesquisa interestadual do Projeto *Cocos do Nordeste*

Brasileiro, coordenada por Maria Ignez Ayala, todas as outras se realizaram, como indicado, por minha iniciativa própria, no âmbito do meu projeto pessoal de estudos de mestrado e de doutoramento no contexto académico do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As intervenções das pessoas que escutei foram fundamentais para o entendimento da dinâmica desta prática expressiva. Os homens e as mulheres com quem me cruzei, nas 10 localidades seleccionadas, com idades que variam hoje entre os 35 e os 97 anos, possibilitaram-me perceber um panorama dos cocos pelo olhar émico que me forneceram. Após uma geo-referência breve, apresento os seus perfis e modos de relação com o coco, nas suas peculiaridades próprias enquanto coquistas cantadores, representantes émicos dos modos de fazer; coquistas brincantes, aficionados, organizadores, coordenadores, e outros participantes; e um tocador produtor. As dez localidades que visitei distribuem-se ao longo do litoral do Estado de Pernambuco, de norte para sul, entre Goiana e Tamandaré. Como indicado geograficamente na Figura 2, os locais estudados centram-se em cada uma das dez localidades a seguir mencionadas, ora em bairros ora noutros tipos de comunidades mais centrais ou periféricas.



Figura 2. Municípios visitados no Litoral de Pernambuco entre 2003 e 2014

(1) Gambá em Goiana, é um pequeno aldeamento de casas em alvenaria, conjugadas ou geminadas, na sua maioria. É formado por pescadores, pequenos agricultores, pequenos pecuaristas, trabalhadores formais e informais, de comércio, de serviços e subsistência. Fica nas margens da rodovia PE49 com destino às praias de Carne de Vaca e Ponta de Pedras. O ponto das minhas atenções foi a mercearia/bar de Bihino, ao lado do campo de futebol, um terreno descampado para esse efeito, onde, nos finais de semana, se disputam jogos animados. Neste espaço Bihino organiza cirandas, cocos, e recebe, no período carnavalesco, caboclinhos e maracatus de baque solto. A escolha deste brincante e organizador de eventos decorreu de informação local, que o considera o pólo dos cocos na localidade.

(2) Itapissuma é uma sede de município na Região Metropolitana do Recife (RMR). Esta cidade desenvolveu-se a partir de um aldeamento indígena que após missões de padres franciscanos se tornou vila em 1588. Está as margens do Canal de Santa Cruz¹⁸, um braço de mar que separa o continente da Ilha de Itamaracá. Elevado à categoria de município em 1990, compõe-se por pescadores, agricultores, funcionários públicos, comerciantes e trabalhadores de serviços e subsistência. A sua escolha na minha rota de investigação deu-se a partir dos testemunhos de Ana Lúcia do Coco, da Tia Fáfa, e do Seu Antenor, entre outros, que referiram grandes festejos ao ritmo e cantorias de cocos. Tal referência tem por base este município ter sido sede de um dos grandes pólos de cirandas e cocos do litoral pernambucano. A sua principal festa com este acontecimento expressivo acontece num segundo momento de duas procissões designadas *Levada* e *Buscada* de São Gonçalo do Amarante. A primeira, a *Levada de São Gonçalo do Amarante*, é acionada com um cortejo motorizado e marítimo para a Igreja da Nova Cruz, em Paulista. Atualmente vai apenas até à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Itamaracá. O cortejo realiza-se ao som de cocos e marchas de carnaval. Após oito dias ocorre a segunda procissão, a *Buscada de São Gonçalo do Amarante*, que se realiza por cortejo marítimo, no qual o santo homenageado segue num

¹⁸ O Canal de Santa Cruz está localizado na costa do Estado de Pernambuco, com área aproximada de 36,3 km², largura máxima de 1,5 km, separando a Ilha de Itamaracá do continente. (Fonte: Silva, Lucimary A. (2004) Sedimentologia do Canal de Santa Cruz – Ilha de Itamaracá – PE. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Tecnologia e Geociências, Pós-Graduação em Geociências.)

barco central acompanhado por outras embarcações tais como lanchas, jangadas, barcos a motor ou a remo, compostas por fiéis e grupos de coco. À sua chegada a Itapissuma, realiza-se missa, com casamentos e batizados. As lembranças dos coquistas citados referiam também cocos que se seguiam após a *Levada* e a *Buscada*. Nesta localidade o coco mais antigo referido no local foi o de João Gago, neto de escrava dona de terreiro de xangô frequentado por autoridades de Recife e Olinda na primeira metade do século 20. Informações locais referiram o fato desta escrava ter deixado como herança a obrigação de compromisso litúrgico do terreiro e do coco para os seus familiares, e iniciados por ela nessa liturgia africana. Com o falecimento de João Gago, os seus brincantes, os coquistas, passaram a integrar o coco de Manuel dos Passos, que trabalha com carros de som, serviço de divulgação comercial, produção das bandas de baile dos seus filhos e de grupos de coco e ciranda do local, além de lecionar ainda na pequena escola de música do município. É grande o número de coquistas, homens e mulheres, nesta localidade, todos, em média, com mais de sessenta anos. Na sua maioria foram contemporâneos do coco ativado por João Gago, que cantava e tocava instrumentos, hoje ainda lembrado pela pessoa de seu filho que dele herdou o mesmo nome. Compondo o grupo ‘Ciranda e Coco Lazer de Ouro de Itapissuma’, estes coquistas dão continuidade a essa tradição local sob direção de Manuel dos Passos que consegue contratos de apresentação de cirandas e cocos na localidade.

(3) Itamaracá, é um município também integrante da RMR. Constitui uma ilha ao norte do Estado de Pernambuco. Segundo a Base de Dados do Estado de Pernambuco (BDE). Consta, na Documentação Territorial Brasileira do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas-IBGE, que o local regista como primeiros habitantes não nativos, náufragos portugueses e piratas franceses antes mesmo do descobrimento oficial do Brasil. Estes náufragos são identificados como os portugueses João Coelho da Porta da Cruz e Duarte Pacheco Pereira em 1493 e 1498¹⁹. E possivelmente, em hipótese, degredados. Em 1958 a Ilha de Itamaracá foi elevada à categoria de município. A sua importância associa-se à margem do Canal de Santa Cruz, onde se realiza a Buscada de São Gonçalo do Amarante. Itamaracá é também um ponto turístico onde vivem muitos pescadores, com renomadas noites de cirandas e cocos. Neste município, a minha principal fonte de informação foi Dona Anjinha, que

¹⁹ Segundo o 1º Processo Judicial, quando se discutia no Tribunal de Bayone, França, os crimes do navio Lá Pélerino, nove anos antes do Descobrimento do Brasil (1491), portugueses “moraram na Ilha de Itamaracá e possuíam casas de alvenaria”.

mora na Praia de Jaguaribe, ao centro norte da cidade. Dona Anjinha, migrou aos 20 anos de idade do município de Goiana fixando residência neste local, onde ainda hoje ativa o coco com as suas filhas e netas. Este é o único coco só de mulheres que encontrei em todo litoral. Os grupos de habitantes mais numerosos são os de pescadores, comerciantes, funcionários públicos e empregados de serviços diversos.

(4) Igarassu integra igualmente a RMR. Esta cidade foi fundada em 1535 por portugueses e elevada a categoria de município em 1893. Segundo dados do governo municipal de Igarassu e da BDE, antes da sua ocupação foi área de aldeamento dos índios genericamente designados tapuias, os carirís²⁰, que foram expulsos para o interior do continente com a chegada dos povos tupis, os caetés da Amazônia (Bueno 2003: 19). A escolha deste município está vinculada ao fato deste ter sido o primeiro núcleo de povoamento de Pernambuco, e palco de contacto intercultural, entre negros, índios e mestiços, apontado pelos coquistas como originário dos cocos. Por ser vizinho do município de Itapissuma supus haver o exercício da prática do coco, que não está fixa a espaços físicos, mas sim integra uma cultura expressiva da região. No local, o principal informante dos cocos foi o mestre do maracatu Estrela Brilhante de Igarassu, Gilmar Santana, neto de Dona Mariú, uma ex-escrava que, em vida, actuava como matriarca de cultos e ritmos nagôs por ela herdados, desde 1824, e que representa a tradição de cocos e maracatu de comunidade negra do local. Os seus habitantes, em maior número, são igualmente pescadores, comerciantes, funcionários públicos, pequenos e médios agricultores e de serviços formais e informais. A prática mais marcante de Igarassu é a do maracatu de baque virado de Gilmar, havendo ainda assim coco no período junino.

(5) Paulista integra a RMR, com fronteiras com Abreu e Lima, Igarassu, Recife e Olinda. O seu território pertenceu ao município de Olinda, sendo elevado à categoria de município em 1935. Foi por mim contemplada por ser arena de grande atividade comercial durante os finais de semana por todas as suas seis praias que juntas perfazem 14 km. Em Paulista, a Praia do Janga foi o meu ponto de verificação por lá residir Zeca do Rolete, um cantador com ampla atividade no local e em Olinda. A Praia do Janga é composta por pescadores, comerciantes, profissionais de serviços formais e informais, e naturalmente visitada por muitos banhistas.

²⁰ Os índios Cariris estão vinculados ao tronco linguístico macro-jê, e são a principal família de línguas indígenas da Região Nordeste. Eles atualmente povoam o Agreste e todo Sertão de vários Estados.

(6) O município de Olinda forneceu a este estudo os testemunhos de Ana Lúcia do Coco, Pombo Roxo, cantadores do Bairro do Amaro Branco, e de Alexandre L'Omi L'Odô residente no Bairro de Peixinhos. Estes cantadores, seguindo fortes tendências de filiação com a liturgia afro-brasileira local, permitiram-me perceber uma forte influência africana no coco. Fundado como povoado em 1535, o município de Olinda foi uma das mais antigas cidades brasileiras, sendo sede da Capitania de Pernambuco. Alvo conflituoso de política local, este município representa historicamente uma área antes ocupada pelos índios carirís, que, depois de expulsos deram lugar aos índios caetés. A população olindense associada ao coco é predominantemente composta por pescadores, comerciantes, profissionais de serviços formais e informais.

(7) Recife é a capital do Estado, e a metrópole mais rica do norte-nordeste e a oitava do país. Foi fundada em 1537, também antes ocupada pelos carirís e depois pelos caetés. Quando da sua fundação não passava de uma vila subordinada a Olinda. Recife era um pólo de aldeamentos e povoados de pessoas de classe baixa e comerciantes, e por isso ali havia mais miscigenação cultural do que em Olinda. A cidade muda de categoria após benfeitorias do holandês Maurício de Nassau, passando à qualidade de capital do estado. Como dado influente, em hipótese, para o modo emancipatório do comportamento local figurado nos seus cocos, observo que Recife foi arena de movimentos nativistas e separatistas de carácter republicano, percussores da independência do Brasil. Disso são testemunho a *Insurreição Pernambucana* contra os holandeses após o governo de Nassau; a *Conjuração de Nosso Pai*; a *Guerra dos Mascates*; a *Revolução Pernambucana*; a *Confederação do Equador* e a *Revolução Praieira*. Nas ruas, feiras públicas, transportes públicos e bairros convive-se com a cantoria de emboladores que circulam sem local fixo. Os cocos figuram em bairros mais populares de classes suburbanas e predominantemente pobres. O intercâmbio entre cidades da RMR permite aos cantadores e aos cocos figurarem por toda a área sem barreiras. Os intervenientes com quem contactei, de Recife, foram pessoas de classe média e pobre, de diversas atividades laborais entre os setores de serviços formais e informais, professores e intelectuais. De entre estes entrevistei e acompanhei Zé Neguinho do Coco, Tia Fáfa e Fátima Soares.

(8) Cabo de Santo Agostinho é um município ao sul da RMR. Nesta cidade dirigi-me aos bairros de Pontezinha e Ponte dos Carvalhos, localizados ao norte, na fronteira com o município de Jaboatão dos Guararapes. Segundo depoimento dos locais,

estes bairros representam historicamente uma antiga área de pescadores, atualmente integrando também pessoas de comércio, de serviços formais e informais. Na minha rota litoral ao sul do estado estes bairros foram pontos obrigatórios por neles haver grande atividade cultural, e nela o coco. Pontezinha guarda um histórico de cocos referido oficialmente pela prefeitura local. Lá reuniam-se coquistas da região onde hoje funciona o Centro Cultural Mestre Goitá coordenado por João de Goitá e Antenor. Em Pontes dos Carvalhos as pessoas de referência nos meus estudos foram Dié e Roberto. O Cabo de Santo Agostinho teve o seu povoado fundado em 1618, e foi elevado à categoria de cidade em 1877.

(9) Ipojuca foi fundado em 1861, e integra também a RMR. Foi ocupado por portugueses após doação de sesmarias. Constituído por praias globalmente conhecidas como Porto de Galinhas, Cupe, Muro Alto, Maracaípe e Serrambí, este município tem entre os seus intervenientes no coco, Inspetor, Manuel Pereira e Nascimento Gaiola, pessoas de classe pobre e média, de trabalho braçal no corte da cana, no comércio e na pesca. Ipojuca inclui-se no mesmo contexto de relações com índios carirís, os tapuias, e posteriormente caetés, os tupis. Nesta localidade encontrei inesperadamente a *Barbearia do Coco*, como à frente referirei, e que me serviu de referência nos contatos no terreno.

(10) O município de Tamandaré teve emancipação recente após a separação do município do Rio Formoso, em 1995. Tendo como economia o turismo de zona litoral, a pesca, o comércio, a prestação de serviços e a produção da cana-de-açúcar. Os intervenientes no meu estudo foram da classe pobre nas pessoas de Zé Lagoa e Zé Ferreira, que acionavam a brincadeira do samba de matuto.

A escolha destes espaços geopolíticos para o meu trabalho de campo resultou dos meus contactos e disponibilidades de locomoção. O meu estudo no campo em Pernambuco e na academia em Lisboa decorreu em simultâneo com a minha atividade laboral como professor de percussão popular e bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical do Recife. A estratégia de conciliação entre a etnografia e os compromissos laborais de docência, que vão além de aulas presenciais, e de formação académica doutoral levou-me a desenvolver este trabalho de campo em particular nos finais de semana e em momentos específicos planeados, a ele destinado. Um fator importante desta medida foi também estabelecido em decorrência da ocupação dos sujeitos entrevistados, que trabalhem durante toda a semana. Para além de momentos de conversas e recolha de testemunhos, foi necessário comparecer em toques de coco.

Os espaços de deslocação foram por mim organizados a partir do litoral norte do estado até o extremo sul, sempre partindo do centro urbano da RMR. Como referido, elegi como prioritários comunidades, vilarejos, bairros suburbanos e urbanos, onde melhor pude obter feedback e interesse de registo. Percorri grande parte do espaço territorial de 187 km de extensão do litoral, composto por praias e falésias, zonas urbanas e rurais. Neste percurso de campo deparei com quarenta e quatro brincantes do coco, entre cantadores, tocadores, produtores e frequentadores que contribuíram de modo muito significativo para o meu entendimento desta manifestação expressiva. A sistematização possível para o meu trabalho de campo desenvolveu-se em contatos de cerca de três sessões com cada interveniente.

Ao norte do litoral de Pernambuco contactei com: Bihino, Claudeci Gonçalves, Leniro Rosa, Sônia Bezerra, e Antônio Gonçalves no Gambá /Goiana; com Anjinha em Itamaracá; com João Gago, Manuel dos Passos, Juarez Cosme, Francisca Maria, José Antônio da Paz, Rosângela Maria, Gerônimo, Benedita Maria, Ana Elizabete, Maria Rosa, Zuleide Maria, Maria Jorge, Maria José, José Marques, Severina Maria, Welington Mendonça em Itapissuma; com Gilmar do Estrela Brilhante em Igarassu. Na Região Metropolitana do Recife contactei com Zeca do Rolete na Praia do Janga/Paulista; com Ana Lúcia, Pombo Roxo em Amaro Branco/Olinda; com Beth de Oxum, Cila do Coco, Célia em Guadalupe/Olinda; com o tocador/produtor Alexandre L'Omi L'Odò em Peixinhos/Olinda; com Tia Fáfa no Arruda/Recife; com Zé Neguinho no Morro da Conceição-Casa Amarela/Recife; com Maria de Fátima Soares em Recife. Ao sul do litoral de Pernambuco contactei com Antenor, João de Goitá em Pontezinha/Cabo de Santo Agostinho; com Dié, Roberto em Ponte dos Carvalhos/Cabo de Santo Agostinho; com Nascimento Gaiola, Inspetor, Baixinha em Ipojuca; com Manuel Pereira em Nossa Senhora do Ó/Ipojuca; e com Zé Lagoa e Zé Ferreira em Tamandaré.

Do grupo alargado de informantes com quem desenvolvi o meu trabalho de campo, criei laços de maior empatia e familiaridade no convívio com alguns. Sobre esses me debruço em especial nesta minha experiência transnacional de escrita etnográfica, que não sem assinalável esforço concluo em Portugal, no contexto academicamente desafiante do cosmopolita INET-MD, o Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, no momento de celebração dos seus 20 anos. Com os brincantes de coco que refiro, vivi realidades e experiências marcantes sobre as quais

aqui reflito. Os seus contributos fizeram deste grupo de pessoas os meus principais informantes na qualidade de sujeitos centrais da narrativa etnográfica que passo a considerar.

2.1. Introdução etnográfica geo-referente dos sujeitos

Na minha narrativa etnográfica tenho especialmente em conta oito coquistas. É em torno deles que se desenvolve esta minha etnografia musical: Zé Neguinho do Coco, Pombo Roxo, Ana Lúcia, Manuel Pereira, Nascimento Gaiola, Tia Fáfa, Maria de Fátima Soares, e Alexandre L'Omi L'Odò. Cinco são cantadores; um é músico, sacerdote e produtor musical; e dois são brincantes. Todos guardam a peculiaridade de serem naturais do Estado de Pernambuco e de residirem na zona litoral do Estado, no período de tempo que se inicia em 1918 e decorre até 2015. As suas histórias de vida comportam cargas emocionais determinadas por envolvimento distintos com o coco. Todos eles agem ou agiram de modo influente em formas de representação expressiva do coco. São pessoas que se enquadram em classes sociais pobres e médias, marcadas por uma vida regrada e difícil, mas resiliente e intensa em brincadeiras de tradição oral e devoção religiosa nas quais figuram memórias individuais, familiares e coletivas que ajudam a perpetuar. No espaço temporal significativo de relação com o coco, Nascimento Gaiola tem 97 anos de idade e Manuel Pereira tem 95 anos, configurando os mais antigos representantes nesta prática expressiva, por mim registados. Segue-se, por ordem de idade, a Tia Fáfa que tem 88 anos, depois Ana Lúcia do Coco com 71 anos e Maria de Fátima com 61 anos de idade. O mais jovem do grupo é Alexandre L'Omi L'Odò, com apenas 35 anos de idade. Dois destes grandes sujeitos, informantes sobre a realidade prática dos cocos, faleceram nestes últimos três anos: Zé Neguinho do Coco e Pombo Roxo, o primeiro estava para completar 70 anos de vida, e o segundo 64 anos. Com exceção de Manuel Pereira, natural de Surubim, município da mesorregião Agreste norte, todos os demais são nascidos onde ainda hoje residem no litoral do estado.

A voz destes colaboradores no presente registo etnográfico teve por vezes que

fazer-se por modos indiretos. Aconteceu a este propósito eu ter-me visto exposto de forma inesperada a algum tipo de resistência e repressão. Por exemplo, aconteceu que a norte do estado, nas proximidades da Comunidade do Gambá, em Goiana, contactei com os ativadores locais de rodas de coco e presenciei arenas tensas de conflitualidade não apenas entre o gerenciamento do poder público local e os praticantes dos cocos, mas também entre um agenciador local, da própria comunidade, e os brincantes desta expressão de tradição oral no lugar. A minha presença como investigador desencadeou entre eles insatisfações e desentendimentos, a ponto de projetarem sobre mim a personificação de um inimigo comum (o pesquisador, o invasor, o intrometido). A partir desses contactos passaram a ameaçar-me por palavras, olhares, gestos, e até no meu trabalho por meio de telefonemas de efeito inibidor. Chegaram a ameaçar-me com possível violência contra minha integridade física se eu ali permanecesse a pesquisar. Este dado por mim vivido deixou evidente a complexidade destas arenas, para além do que as políticas culturais tendem a camuflar. Existe de facto a discórdia e a desconfiança pairando no ar em arenas da cultura expressiva popular, a ponto de causar desconfortos que por vezes eclodem em desentendimentos entre classes, entre comunidades, entre categorias sociais, entre indivíduos da mesma prática, na mesma comunidade e até no mesmo nível social e económico. Este episódio foi marcante na minha etnografia e induziu-me a tentar perceber melhor as histórias de vidas dos meus colaboradores. A tentar perceber como edificam os seus valores e as suas verdades, de forma a que a minha etnografia contribua realmente não apenas para um conhecimento sistemático da prática do coco, mas principalmente para dar voz aos sujeitos com quem tive contacto.

Quanto ao tratamento etnográfico, começo por descrever o encontro com estes oito sujeitos, as suas características pessoais, e em seguida refiro-me a cada um deles de acordo com a proposta do modelo teórico de Rice (2003). Ou seja, para cada um deles tenho em conta a dimensão tempo cronológico, e a dimensão dupla ‘local geográfico’ e ‘local performativo’.

2.2. Cantadores

Zé Neguinho do Coco (Recife)

O encontro com Zé Neguinho deu-se em Fevereiro de 2008, num período influenciado pelas festividades do Carnaval. Conheci de forma imprevista José Severino Vicente, o Zé Neguinho do Coco. Eu estava entre as ruas Dona Rita de Souza e Dr. Samuel Lins no Bairro de Casa Forte, quando percebi que organizadores de um pólo²¹ particular de cultura popular ali estavam reunidos. Na verdade, eu já buscava encontrar oportunidade de lhes chegar por informação obtida nas proximidades sobre esse pólo cultural, mas não tinha tido oportunidade de encontrá-los, e aquela pareceu-me ser de não perder. O meu objetivo era saber de cantadores de coco e como estes chegavam a este pólo. Não poderia era prever que justamente naquele dia estaria também ali o Zé Neguinho. Mesmo sendo privado e fora dos espaços oficiais de aparelhamento do Carnaval e do São João, este pólo é reconhecido pela Prefeitura do Recife, integrando as estatísticas locais de atividades e atrações populares nestas épocas do ano. Enquanto espaço cultural de iniciativa privada, este pólo performativo tem lugar na frente da residência do próprio organizador que sempre arma uma tenda colada ao muro da sua casa. Este local encontra-se na rua Dr. Samuel Lins, número 145 – Edifício Nossa Senhora da Conceição, casa 2. Nele se fazem toques de maracatu, coco, forró e outras brincadeiras da cultura popular local. No dia da minha visita, a reunião revelava um clima tenso, e nele Zé Neguinho estava exaltado reivindicando direitos não cumpridos após o seu serviço de cantoria. Diante da minha presença e da minha pergunta sobre como contactar coquistas, alguns dos presentes me apresentaram o cantador, acabando por bloquear as suas queixas. Quando me deu atenção todos se foram embora. Ele, Zé Neguinho, de imediato relatou o descaso das autoridades para com o artista popular, que de praxe trabalhava e não sabia quando poderia vir a receber. Muitas vezes a espera durava mais de um ano. A partir desse primeiro contacto mantivemos um bom relacionamento no decorrer de toda investigação. Durante as minhas entrevistas com Zé Neguinho tive oportunidade de integrar o seu grupo de coco em 2010, nos palcos da Prefeitura de Recife nos pólos culturais da comunidade de Brasília Teimosa, no Bairro do Pina, e no Sítio da Trindade, no Bairro de Casa Amarela.

²¹ Os pólos de cultura são espaços catalogados onde grupos e artistas se apresentam em festividades sob gestão organizacional das políticas públicas.



Figura 3. Zé Neguinho

Como características pessoais, Zé Neguinho apresentava-se como um homem magro e alto, para a estatura média do lugar, de pele escura quase como a de um senegalês típico. Com um dente de ouro visível na boca, que chamava atenção²², e um chapéu na cabeça, Zé Neguinho fala de forma polida e é muito atencioso. Vestido de branco, e algumas vezes também com sapatos brancos, o seu comportamento trazia à minha memória a descrição que o meu avô fazia do modo comum dos homens de meados do século 20. De personalidade forte, Zé Neguinho não media momentos para dizer as suas verdades, falando sem rodeios sobre os temas para que fosse cogitado. A sua cantoria sempre fora marcada por uma competência fluente de versar sem recorrer a palavras transversais, apenas para compor a métrica, o que o referendou entre muitas opiniões como um dos melhores cantadores da região. A sua voz, de grande poder acústico e timbre aveludado e grave, resultava em qualidade sonora e volume inconfundíveis. Zé Neguinho iniciara-se como cantador por sua vivência com outros cantadores desde a sua infância. Amaro Grande e Maria Grande, entre outros seus parentes, marcaram-no especialmente. Trabalhou em cantoria com Jackson do Pandeiro, cantor e compositor que nos anos 50 já era conhecido em todo o Brasil. Zé Neguinho compunha temas sobre contextos marcantes do homem comum, e as suas rimas seguiam

²²Conforme observou Vera Lúcia Lemos, médica odontóloga natural de Recife, em 27/02/2015, o uso de dentes de ouro era uma prática decorrente de um recurso de substituir ou recuperar a dentição, sendo que a utilização de ouro também representava um poder aquisitivo e consequentemente um valor social de prestígio.

um modelo próprio com um vocabulário rico e eloquente, de difícil competição em desafios. A sua cantoria era cadenciada ao modo dos cocos do interior, que faziam significativo o uso de tamancos nas pulsações elementares no bater das fichas do pandeiro. A seu respeito, Silvério Pessoa, cantor da cena globalizada local, num depoimento no Diário de Pernambuco, observa: *Zé Neguinho levava com ele uma matriz do coco que só ele sabia fazer, cantar, compor e tocar. Ele chamava seu estilo de Coco de Terreiro ou Coco Serenata* (Silvério Pessoa 2012)²³.

No tempo dos seus quase setenta anos, José Severino Vicente, moldou-se como Zé Neguinho. Nasceu em 1942, e cresceu e viveu no local do Morro da Conceição, no Bairro de Casa Amarela, no Recife. A sua personalidade forte não o deixava aceitar desfeitas por ele enfrentadas quando do incumprimento de acordos por seus serviços. Este fator influenciou sobremaneira a sua saúde, que, da desilusão e abatimento, enveredou para a senda da bebida, fato que resultou em muitos problemas e por fim faleceu a catorze de dezembro de 2012. Conhecido na cena musical local por Zé Neguinho do Coco, representou este universo expressivo pernambucano, sendo apontado por muitos como um exemplo de habilidade e seriedade na cantoria. Nas suas palavras ele referiu o seu fazer como um momento pleno de relação com a vida:

É um prazer que eu sinto. Ali (no coco) eu não choro, ali eu não me embriago, ali eu não censuro ninguém e ninguém me censura. Eu mato as minhas vontades, as minhas paixões. É mostrar música, trabalhar com música (Zé Neguinho 2001, programa de rádio do Festival de Inverno de Garanhuns).

Zé Neguinho pouco referia em público relativamente aos fatos da sua intimidade, preferindo silenciar. Em parte o silêncio era empregue por ele para guardar zelo por uma reputação idônea do seu fazer diante do senso comum. No entanto, os media, através de alguns brincantes e aficionados consideravam-no religiosamente vinculado ao *candomblé*²⁴, tal como matéria do apresentador Roger de Renor (do programa Som na Rural) na TV Brasil:

O compositor e cantor Zé Neguinho do Coco é dono de uma voz aveludada e de uma

²³ Diário de Pernambuco online: <http://www.diariodepernambuco.com.br>. 15/11/2012.

²⁴ O termo *candomblé* figura aqui como conceito genérico para cultos afro-indígenas (jurema sagrada) ou negro-africanas (xangô ou umbanda). Tal forma de linguagem é coloquial para pessoas que pouco sabem distinguir estas religiões, como também para pessoas que tendem a amalgamá-las de forma preconceituosa.

performance extremamente delicada e elegante. Seu coco tem vínculos mais estreitos com o candomblé e isso faz com que sua música se diferencie da obra de coquistas tradicionais. Espécie de seresteiro do coco moderno, Zé Neguinho do Coco, ao compor a música Pau de Quiri, ainda criou algo novo: o coco-canção. A composição, gravada nos anos 1990 pela banda Cascabulho em seu álbum de estreia, divulgou a obra de Zé Neguinho, que passou a ser requisitado com frequência para shows e festivais e se tornou referência para jovens músicos da cena recifense (Roger de Renor, Som na Rural, TV Brasil, 2/5/2011).

Como parte considerável da população de cantadores oriundos de classe popular predominantemente pobre, a invisibilidade sobre a sua filiação religiosa tinha raízes no processo repressivo implantado desde a colonização, que pouco considerava os valores e os credos dos nativos, escravos e mestiços destes descendentes. O silêncio e a polidez de comportamento permitiam uma vida sem confrontos com os equipamentos políticos de regulação e repressão. Deste dado comportamental revelado na sua personalidade emerge na minha hipótese uma marca metafórica da ambiguidade entre a diversão e a resistência velada no jogo das palavras e das formas de expressividade do coco. Este carácter específico é refletido no comportamento cultural do povo nordestino que referenda o recurso linguístico do *duplo sentido* no uso das palavras quando em arenas de cruzamento intercultural e de interclasses, como o dos espaços de cantoria. Quando lhe pus a hipótese de influência do ritual litúrgico como modelador da sua cantoria, e da sua inspiração criativa e improviso, Zé Neguinho não reagiu, apenas assegurou a necessidade da responsabilidade pessoal de saber separar o ritual da brincadeira, distinguindo espaços de compromisso profissional e compromisso devocional ainda que estes espaços se inter cruzassem com frequência.

Empunhando o seu pandeiro, Zé Neguinho esteve ativo na cantoria até ao último instante da sua vida, ainda que, desiludido por diversas vezes, tivesse sido enganado com promessas não cumpridas em troca de composições suas, participações em palcos, em CDs e em modos interpretativos de cantar. O conflito vivido por Zé Neguinho no plano profissional, fruto dessa tipologia de decepção, foi uma marca muitas vezes presente nos seus cocos. Ainda que musicalmente fosse respeitado, a sua imagem foi alvo de críticas. Em relação ao formato de apoio governamental e das políticas culturais para artistas de tradição oral e sua respetiva produção expressiva, destaco o caso de Zé Neguinho, representativo do significado que a cultura popular e em especial a do coco têm para o poder público e a indústria do entretenimento em Pernambuco e no Brasil:

O produtor Felipe Falcão estava revoltado com a notícia da morte do coquista. 'A galera é idiota. Levei Zé Neginho na Fundarpe e disse: 'É um Patrimônio Vivo. É um mestre, só que não sabe ler nem escrever'. Disseram que precisava de uma certidão, um documento... Se ele tivesse apoio estaria vivo hoje. Eu disse que precisava fazer alguma coisa por ele. A gente foi lá na Fundarpe algumas vezes. É uma grande burocracia. Todo Patrimônio Vivo tem um superprodutor por trás, que entende de tudo. Em vez de ter uma pesquisa, de o próprio governo ir atrás, as pessoas é que têm que provar que são importantes', criticou o integrante do Digital Groove (Filipe Falcão em depoimento público quando do falecimento de Zé Neginho em 2012).

Percebi neste cantador o predomínio de linguagem poética pouco comum no litoral do Estado, própria de cantadores da mata norte, repentistas, emboladores e cirandeiros. Este modo de fazer coco revela elementos de um lirismo poético com tendência para a narrativa de histórias respondidas pelo coro, em formato de pergunta e resposta. Como expressarei no Capítulo 5, com mais detalhes, a originalidade interpretativa no repertório de Zé Neginho despertou em mim alguma curiosidade. Formulo assim a hipótese de que a diferença de linguagens da cantoria, a que se associam padrões estilísticos de interpretação, estará eventualmente associada a diferentes influências longínquas²⁵, de origem por um lado indígena, associada a religiões como a jurema sagrada, o catimbó e a pajelança e africana por outro associadas a religiões como o xangô, o candomblé e a umbanda. Do contacto que tive com Zé Neginho, pareceu-me que o seu repertório representava maiores ligações com as práticas musicais associadas à jurema.

Pombo Roxo (Olinda)

Fui apresentado a Pombo Roxo em 2003 pelo percussionista Rone Gomes, com quem iniciei um levantamento dos ritmos pernambucanos. Como a da maioria dos músicos formais em modelo ocidental, a minha perspectiva girava em torno da regra erudita de tratamento interpretativo-musical. Tal forma de perceber e se relacionar com o fazer musical impedia a minha expressão de temas populares como assim o fazem os músicos práticos sem estudos técnico-teóricos da escola formal. O percurso que percorri torna-se hoje uma tendência em Pernambuco. Ele induz percussionistas, com bases

²⁵ Por longínquas refiro aqui aquelas que, nos discursos dos sujeitos por mim entrevistados, não existe data certa pois se retratam valores de tradição herdados oralmente.

eruditas adquiridas em conservatórios, a buscar domínios criativos e interpretativos nos terreiros, nos cocos e nos maracatus. Entretanto, ainda existem muitas barreiras e preconceitos neste sentido por parte de músicos formais, representando estereótipos redutores projetados sobre músicos populares. O estudo do saber musical de Pombo Roxo tem sido desde o início muito significativo para mim enquanto interprete-instrumentista, como na minha perspectiva metodológica e didática de ensino enquanto professor de percussão e bateria popular. Este carácter da sua contribuição tornou-o um dos representantes considerados como referência, a partir do qual desenvolvemos um excelente relacionamento. Na sequência deste contacto, já dentro do objetivo de cursar mestrado sobre os domínios do coco no processo de inclusão na cena mediatizada local e meta-local, desenvolvi vários momentos de conversas participantes onde figuraram vários temas. Deste contacto emergiu também o meu entendimento de uma ligação fluente da manifestação mediúnica, ligando os vivos e os espíritos, sobre a expressividade criativa dos coquistas. Este fato ainda é por mim pouco compreendido em virtude de pouco atentar a vínculos dessa ordem na prática expressiva do coco. Neste sentido, Pombo Roxo abriu o plano central de discussão da presente etnografia.



Figura 4. Pombo Roxo

Como características pessoais, Pombo Roxo apresentava-se de estatura mediana, revelando certo desprendimento aos bens materiais, ainda que extremamente atento a questões jurídicas de direitos das suas autorias. Não aparentava fazer questão com bens físicos, revelando maiores considerações relativamente à sua reputação de autor e atuante. Sempre bem informado, tal como é comum entre cantadores de coco e principalmente entre os que atuam quotidianamente em cantoria laboral informal de

coco, os chamados *emboladores*²⁶, Pombo Roxo tinha um olhar tranquilo para com os contextos da vida, sempre paciente, ainda que enérgico. Quando se via provocado, para todo o problema tinha uma suposta solução ou consideração a partir do seu ecumenismo religioso em correntes da umbanda, do xangô e da jurema sagrada. Pai de dois filhos, sofria de problemas de saúde que se agravava desde que foi atropelado quando ia de bicicleta entre Olinda e Recife. Este acidente mudou a sua vida deixando-o preso a uma cadeira de rodas e relegando-o a dificuldades que o sistema de saúde pública confere a classes menos abastadas da sociedade. Tinha muito zelo pela sua fé religiosa que também lhe servia de ganho e sustento. Morou no Bairro do Amaro Branco, em Olinda, e atuou em cocos como convidado, ainda que mantivesse o seu próprio coco de onde emergiram outros coquistas hoje em destaque, de entre eles Glorinha do coco e Viola. Seu pai fora homem de terreiro e também embolador e brincante de coco. Com ele aprendeu a sua arte. Pombo Roxo compunha cocos com temas diversos e elaborados, exaltando o elemento *presepeiro*²⁷ e malandro a que o imaginário coletivo projectava os pobres, com temáticas de romances, esperteza, e auto confiança, de modo a edificar um poder de resiliência diante das adversidades. Segundo a metáfora de Zygmunt Bauman, relativamente à história do conceito de identidade, Pombo Roxo representava no seu discurso a figura do vagabundo e turista. A sua cantoria revelava grande eloquência com expressividade envolvente, de modo a apenas bastar a sua voz, na ausência de instrumentos, para se configurar uma arena sonora própria do coco. Nas minhas considerações, Pombo Roxo representa a própria interpretação do coquista.

No tempo dos seus quase sessenta e quatro anos, Severino José da Silva, moldou-se como Pombo Roxo. Nasceu a 21 de junho de 1951, e cresceu na Praia dos Milagres. Viveu no local do Bairro do Amaro Branco, em Olinda. Com sérios problemas de saúde faleceu a 30 de maio de 2015. Representou o universo do coco pernambucano, sendo apontado por muitos como um exemplo de interpretação própria da cantoria do coco.

Ainda que declaradamente vinculado à liturgia do xangô, umbanda e jurema sagrada, Pombo Roxo não referia em público a sua confissão religiosa por entender haver na sociedade uma rejeição a esta condição. Essa conduta tanto nutria o

²⁶ Embolador – categoria de cantadores oriundos do coco, que versam em rima e métrica temas em improviso, numa formação em dupla, cada qual tocando um pandeiro num suposto duelo em desafio cantado.

²⁷ Presepeiro - termo émico para pessoa brejeira, gracejadora, marota, brincalhona, malandra.

preconceito da sociedade, quando nutria a sua busca de invisibilidade, de modo a criar uma certeza ambígua entre o que se vê e o que não se quer ver. A sua personalidade beirava o manejo, a malandragem e a esperteza, ao mesmo tempo que uma seriedade, responsabilidade e confiabilidade que reprimia a crítica. A sua religiosidade esteve consagrada na função de sacerdote, emicamente chamado *babalorixá*²⁸. A sua iniciação e feitura religiosa, como sacerdote, foi aceite na linhagem ritual *nagô* e *jeje* do *xangô*, como também na da *jurema* sagrada. *Pombo Roxo* foi um dos mais antigos *ogans*²⁹ no *candomblé* em Pernambuco. A sua ligação a arenas de coco de roda, como *sambada* coletiva, e dança pública; ou de *gira* de mestre, como dança religiosa e ritual de liturgia afro-indígena; ou como coco de mestre, como ritual de oferenda a espíritos; e ainda como *embolada*, como cantoria individual ou em dupla, simulando desafio com fins laborais, fora iniciada com o convívio presencial oferecido pelo seu pai *Epifânio Lourenço Correia*. A sua linguagem, enriquecida pela sua experiência múltipla, fazia-se presente na sua interpretação, conferindo-lhe uma performance singular dos cocos que velava o religioso no ato profano do coco, e o profano no ato religioso do mestre. A sua marca projetava-se no seu nome artístico que possibilitava conjecturar a sua suposta ligação às religiões afro-brasileiras. O nome *Pombo Roxo* surgiu em consequência da necessidade de, por ritual de cura, ele ter que andar com um pombo de cor roxa para se livrar de um mal que se lhe acometia. A sua vida representa neste estudo a própria metáfora da ligação do coco às liturgias religiosas afro-indígenas.

O estilo do cantar de *Pombo Roxo* revelou-me o domínio da linguagem poética menos densa na interpretação melódica, quando comparado com *Zé Neguinho*. Este carácter do seu cantar revela-se recorrente entre cantadores do litoral, tanto *emboladores* como *cirandeiros*. Dando seguimento à abordagem elencada para *Zé Neguinho*, no Capítulo 5 buscarei expressar o modelo de cantoria do litoral, que no caso de *Pombo Roxo* está associado a uma linguagem de terreiro afro-indígena.

²⁸ *Babalorixá* é um título religioso do chefe de terreiro que faz referência aquele que representa a divindade na terra. O *babalorixá* é um título compatível com o termo *pai-de-santo* no *xangô* pernambucano; não se lhe atribui a predição do futuro (*alufá*).

²⁹ *Ogan* é termo étnico referente a função masculina dentro do *candomblé*. Pessoa escolhida pelo *orixá* para acompanhar, lúcido – sem incorporar – os trabalhos da Casa.

Ana Lúcia (Olinda)

Fui apresentado a Ana Lúcia também em 2003 pelo percussionista Rone Gomes, durante o meu levantamento dos ritmos pernambucanos a partir da perspectiva dos seus intervenientes étnicos. Rone levou-me a casa dela onde conversamos um pouco, após o que estabelecemos bons laços de amizade. Tal como Pombo Roxo, Ana Lúcia estava entre os representantes considerados pelo meu informante como referência significativa dos modos de fazer coco no Bairro do Amaro Branco, em Olinda. É interessante observar que a cena musical no Brasil se apresenta em mundos paralelos, que pouco se cruzam, diria, mesmo sendo acionados em simultâneo nos mesmos tempos e espaços. Como exemplo desta reflexão cito as festas juninas, nas quais a música que toma o ambiente é proveniente de rádios, carros de som, grupos culturais, artistas e bandas globalizadas. Nesta arena os grupos de coco podem aparecer numa esquina enquanto que noutras se podem apresentar forró-pé-de-serra, ou enquanto na rua passam carros com música brega em alto volume e uma *quadrilha junina* pode estar ensaiando ou mesmo se apresentando. Tudo podendo acontecer ao mesmo tempo num mesmo espaço público, mas com divisões distintas de classe e linguagens expressivas, e contextos diferenciados, que reconheço como valores sociais. Esta dicotomia de sentidos e valores torna ambíguo o conceito de democracia cultural, mesmo sob o discurso de multiculturalismo proferido pelas políticas culturais no Brasil e noutras partes do mundo dito civilizado. Tal distanciamento entre mundos expressivos articulados numa mesma arena é projetado nos conceitos e preconceitos dos músicos profissionais, que podem tocar bem choro, ou frevo, e nada saber do coco, ciranda e/ou maracatu, por exemplo. Este carácter é mais evidente e enfático entre músicos eruditos que vivem literalmente fora do universo expressivo do quotidiano popular, com pouquíssimas exceções.

O convívio com Ana Lúcia abriu a minha perspectiva para um lado interpretativo de que os meus estudos no conservatório e na universidade me haviam afastado, trazendo-me de volta a uma linguagem expressivo-musical da minha proximidade parental com o coco, filtrada porém agora com o apetrechamento teórico que sobre ela me permite refletir. Na sua atividade referente ao coco, Ana conta com a participação de parentes, irmãos e filhas, aos quais se acrescentam amigos e outros percussionistas convidados ou por ela contratados em função das condições das apresentações. De entre estes, Rone figurou por um tempo e assim comigo aconteceu, também. Das minhas visitas acerca do coco, passei a assistir a alguns preparativos

prévios de apresentação em espaços de brincadeira, e mesmo em ensaios quando o músico que viria a compor não sabia as músicas dela. No coco tudo acontece sem muita previsão, com exceção de contextos de agendamentos prévios, de modo a não haver ensaios regulares. Dessas visitas desenvolvemos um excelente relacionamento, edificando em mim uma maior proximidade com esse fazer, de modo a haver oportunidade de me apresentar com o seu grupo em 2004 e 2006 em vários espaços oficiais das prefeituras de Olinda e do Recife. Na sequência dessa experiência émica como coquista, construí o meu objecto de estudo para o mestrado sobre os domínios do coco no processo de inclusão na cena mediatizada local e meta-local, no qual focalizei as histórias de vida de Ana Lúcia e Pombo Roxo. Do mesmo modo como aconteceu com Pombo Roxo, e assim pude perceber uma ligação fluente de ecumenismo litúrgico, envolvendo catolicismo, umbanda, jurema e protestantismo, sobre a sua história de vida, projectada sobre a sua prática expressiva e criativa de coquista.



Figura 5 Ana Lúcia do Coco

Muito simpática e comunicativa por natureza, Ana Lúcia permite fácil intercâmbio por onde passa. O carácter da sua personalidade expressa-se na sua performance. Muitos dizem que ela se torna uma menina quando canta coco, no contexto social em que atua desde jovem. Ana relata que desde menina participa das brincadeiras juninas, e que a partir dos 14 anos começou a cantar coco nas Festas do Acorda Povo da comunidade pesqueira do Amaro Branco. Com 57 anos dedicados ao coco, Ana Lúcia é hoje a coquista mais reconhecida do Amaro Branco. Em tempos passados dividiu a cantoria com grandes mestres da arte de cantar e tocar coco como a

Dona Jove, com quem refere ter aprendido muito sobre coco, assim como com Neuza, Zé Aruá, Benedito Grande do Pandeiro, e Dona Maria Belém, a principal coquista de Olinda, como ainda também com Cassimiro do *terreno do banco*. A sua métrica e energia vocal contam histórias do cotidiano que estimulam os presentes a interagir relembando de um passado que se torna presente. Com um sorriso ela diz: *É a força da tradição falando mais alto em nossas veias*.



Figura 6. Dona Jove

No tempo dos seus setenta e um anos, Ana Lúcia Nunes da Silva, moldou-se como Ana Lúcia ou simplesmente Ana. Nasceu a 26 de março de 1944 na Ilha do Maruim, e cresceu e vive no local do Bairro do Amaro Branco, em Olinda. Conhecida na cantoria por Ana Lúcia do Coco, é na atualidade uma das mais expressivas cantadoras de coco de Pernambuco. Em frente a sua casa, na Rua Serrapião, organiza o coco desde seus tempos de aprendiz com o seu padrasto Severino Nunes da Silva, e posteriormente, ainda menina com Dona Jove. Ana representa neste estudo a presença da mulher no universo do coco pernambucano. As mulheres têm pouca representação nesta prática performativa. Ana é apontada por muitos como um exemplo do que há de melhor na cantoria do coco no Amaro Branco.

Ana Lúcia mantém grande atividade em colaboração com a paróquia local, organizando *pastoris infantis* por conta própria e ajudando a comunidade em várias frentes. Nos seus depoimentos relatou a sua vivência ativa em *acorda-povos*, que na atualidade não se praticam mais na sua localidade. A sua ação revela uma vida ligada ao ecumenismo por também ter mantido prática na igreja protestante e por conviver na atualidade com os rituais litúrgicos de seu filho Ted, que é sacerdote de liturgia jeje e jurema sagrada. Nos meses de agosto, Ana Lúcia organiza em sua casa a celebração de compromisso com o Mestre Aroeira, uma entidade espiritual da jurema sagrada. Nestas

ocasiões Ana abre a sua casa para o convívio público em todos os momentos do ritual que se chama *Coco pra Mestre Aroeira*, um coco de mestre. Ana Lúcia maneja relações entre confissões religiosas diferentes, fato que é, aliás, uma prática comum na sociedade local. Ela trafega entre o profano e o religioso em arenas de coco de roda nos períodos juninos, em arenas da igreja católica, ou mesmo na festa do coco de mestre.

Ana Lúcia interpreta o seu repertório com um envolvimento que contagia os presentes. A linguagem da sua cantoria contempla poética menos densa. A interpretação melódica segue o modo comum, supracitado quando referi Pombo Roxo. Como observado, este carácter do seu cantar revela-se recorrente entre cantadores do litoral. Em parte esta peculiaridade está associada à sua aprendizagem com Dona Jove que migrou do interior, de local não informado por Ana. Este dado influenciou sobremaneira os modos da sua cantoria, pelo que o tratarei em detalhe no Capítulo 5.

Manuel Pereira (Ipojuca)

O encontro com Manuel Pereira deu-se em setembro de 2009 quando fazia cumprir o meu cronograma de investigações ao sul do litoral de Pernambuco, ainda na Região Metropolitana do Recife. O meu objetivo era seguir a rota rodoviária centro-sul na busca da prática expressiva do coco. Este trajeto revelara-se pertinente com base na literatura acerca dos cocos, que observava ocorrência associada com atividade pesqueira. De entre os espaços por mim selecionados dirigi-me ao município de Ipojuca, chamado Tupi-Guarani Yapeyú, ou seja, literalmente, *águas paradas ou pântano*, localizado a 50,2 Km de distância da capital. O município de Ipojuca, fundado no primeiro século da colonização, através da doação de sesmarias a famílias como os Lacerda, os Cavalcanti, os Rolim e os Moura, possui muitas praias. O processo de busca de informação em Ipojuca não foi diferente do que realizei noutros municípios do litoral sul: no entanto, ninguém sabia dar informação de alguma manifestação de tradição oral no local. As equipas administrativas de Edécio Lima e de Diego Jatobá, Secretários de Cultura e Turismo de Ipojuca, também não detinham informação quanto à presença da prática do coco na região. Neste ambiente de desconhecimento deparei inesperadamente, na avenida principal, a Avenida Francisco Alves de Souza, com uma barbearia designada *Barbearia do Coco, nº 512*. Lá obtive a informação da existência de José Nilton de Oliveira, um brincante e cantador de coco.



Figura 7. Inspetor

José Nilton é localmente conhecido pela alcunha de Inspetor, um dos poucos ainda vivo do grupo que ativava brinquedos populares na cidade. O seu filho Pinininho, Regivaldo João de Oliveira, lembra que no passado o coco da cidade era ativado por Ramirão, falecido há 7 anos; Augustinho Padeiro, falecido há 15 anos; Amaro Severo, falecido há 18 anos; e José Hermínio, falecido há 14 anos. Restam vivos ainda, Inspetor, Manuel Pereira e Nascimento Gaiola. Por intermédio de Inspetor conheci Manuel Pereira da Silva e Nascimento Gaiola.



Figura 8. Manuel Pereira da Silva

Manuel Pereira da Silva é residente na Rua Treze – Loteamento Canoa, em Nossa Senhora do Ó, Ipojuca. Nasceu em Surubim, mata norte de Pernambuco em 1920, contabilizando 75 anos de sua saída de Surubim, sua terra natal, para Ipojuca. Ele lembra a dureza da vida quando vinha de Surubim para Ipojuca a pé, com matulão, de

mochila nas costas, andando 170 quilómetros por volta do ano de 1930, caminhando por 3 dias e 3 noites.

Como características pessoais, Manuel Pereira apresenta-se como um homem forte, robusto, pleno de vivacidade e com excelente memória. Extrovertido e falador, não poupou palavras para revelar o passado que parecia presente nas suas palavras e na cantoria. A sua relação com a brincadeira permitia-lhe classificar-se ora como brincante, ora como cantador. O seu discurso revelou um coco integrador e democrático que permeia todos sem distinção. Os seus relatos deram mote para a reconstrução historiográfica do início do século 20, na perspectiva dos que na altura não tinham poder de palavra. O seu testemunho permitiu-me etnografar um coco que não confere o discurso unilateral dos centros de poder.

No tempo dos seus noventa e cinco anos, Manuel Pereira da Silva, moldou-se como brincante que ativa com vigor um modelo do passado, de envolvimento com a brincadeira e com a cantoria. Nasceu em 1920 em Surubim, mata norte de Pernambuco. Aos 20 anos de idade migrou definitivamente para o sul do estado de Pernambuco em busca de melhores condições de vida. O local escolhido para fixar residência foi o loteamento Canoa, em Nossa Senhora do Ó, Ipojuca, onde construiu laços efetivos com os locais pela prática do coco e de outras brincadeiras. As suas memórias são significativas para o entendimento do universo conceptual do coco por ele vivenciado. A metáfora descrita pela sua história de vida traz ao estudo um testemunho das condições difíceis de vida e dos modos de locomoção intercidades que se viam acionados de forma independente por cada desejo de melhorar de vida. Manuel Pereira situa no tempo e no espaço, as suas metáforas imaginadas e reais, contidas na ideia de prosperidade ainda vigente na época de cultivo da cana-de-açúcar. As suas lembranças remontam ao significado da prática do coco como realização pessoal que nutre o bem estar e a autoestima das pessoas no quotidiano dos anos 20 do século passado. Ele aponta para a função socializadora de comunhão em coletivo na qual todos eram intervenientes significativos, não havendo uma categoria determinada de cantador, de dançarino, ou de aficionado, revelando o coco no seu carácter participatório. Manuel Pereira transmite, nos seus depoimentos, um modelo de cantoria semelhante ao de Zé Neguinho, com carácter de continuidade do conjunto sonoro. A sua diferença está no foco de atenções no desenvolvimento do coletivo. Este cantador não atuou profissionalmente, mas sim como brincante cantador.

Nascimento Gaiola (Ipojuca)

O encontro com Nascimento Gaiola, deu-se em setembro de 2009, no mesmo dia em que conheci Manuel Pereira. De forma receptiva Nascimento Gaiola recebeu-me em sua casa, entusiasmado por descrever o passado nas suas memórias. Lamentava não mais poder brincar por não ter apoio da gestão pública e de empresários, usineiros e fazendeiros, como no passado. Relatou a importância desses hábitos para todos na comunidade, que eram acionados aos domingos e principalmente no Carnaval e no São João com maracatus de baque solto, samba de matuto e cocos. De forma espontânea mostrava o seu poder fluente de versar qualquer mote seja para um maracatu de baque solto, para um samba de matuto, ou para cocos. Sob a naturalidade expressiva da sua experiência, fez saber que os cantadores de cocos são os mesmos que cantam maracatus, cirandas, cavalo-marinhos, e outras brincadeiras. As suas bases fortes na prática expressiva oral conferem-lhe domínio para revelar, a meus olhos, que as categorias que distinguem as práticas não são obras dos intervenientes mas sim das políticas culturais. O seu depoimento surgiu como uma peça chave para um entendimento de modelos estilísticos de linguagem de interface que estruturam os cocos e os ligam a outras categorias musicais locais. Outro fator por ele observado foi da evidente influência literária da língua portuguesa agregada à musicalidade e ao amplo vocabulário local de matiz indígena na sua cantoria. Esta observação apoia a perspectiva de que todas as culturas de uma localidade interferem e influenciam os respectivos modos de representação expressiva oral, gestual e musical. A sua fluência entre o coco, o samba de matuto e o maracatu de baque solto, fundamenta e justifica a relevância de estudos futuros da conexão, agregação e influência entre a literatura oral dos cocos e de outras expressividades da região sob padrões rítmicos e melódicos ditos de origem e ou de carácter africano, indígena, índio-africano, afro-indígena, lusitano e de outras culturas que ali se desenvolveram e/ou firmaram residência.



Figura 9. Nascimento Gaiola

Como características pessoais, Nascimento Gaiola apresenta-se como homem alto, de porte elegante, atencioso e educado, com uma fala coloquial e sem rodeios. O seu testemunho revelou uma vida difícil como cortador de cana que teve na brincadeira popular momentos de comunhão coletiva e de diversão, contribuindo para o seu sentido de viver. Não referi com ele uma possível ligação religiosa, porém a literatura folclorista e das ciências sociais aponta para o maracatu de baque solto um vínculo velado com a jurema sagrada. Nascimento Gaiola observou uma vida empregue em função da família e da brincadeira popular, tornando esta a própria metáfora da sua vida.

No tempo dos seus noventa e sete anos, Manoel Lourenço da Silva moldou-se como Nascimento Gaiola, por seu pai a atuar em concertos de gaiolas de passarinho. Nasceu em 1918, e cresceu e viveu no local de Ipojuca, mata sul, litoral do Estado de Pernambuco. Reside no Bairro Europa, no mesmo município. Representa ser um dos principais ativadores de brinquedos populares no local, como o coco, o maracatu de baque solto e o samba de matuto, práticas que acionam a cantoria metrificada em motes próprios da literatura oral do Nordeste. Os cuidados dispensados à saúde, por força da sua idade, impedem-no de continuar as práticas do coco, do samba de matuto e do maracatu de baque solto, como gostaria. A sua principal contribuição para o meu entendimento sonoro do coco veio da descrição da sua forma de cantoria organizada em padrões regulares de quadra, versos e rima emicamente chamados *samba*. Este termo terá evoluído para o estilo local chamado *sambada* (sambada de maracatu, sambada de cavalo-marinho, sambada de coco). Existem, com efeito, na literatura específica, referências a Pernambuco como o local de origem do samba no Brasil. Esta informação ativa na literatura controvérsias de carácter político-ideológico que remontam a discursos de ressignificação, regionalismos e identidade nacional. Como principal protagonista desta arena cito Bernardo Alves, que na obra *A Pré-História do Samba* (2008) defende, com base em registos de 1587, 1618 e 1837, que o samba é um padrão indígena e nordestino. Tal teoria fere a literatura oficial que defende o samba como um padrão africano determinante das demais expressividades por onde a escravatura foi empregue.

Nascimento Gaiola surge neste estudo como elemento central para se compreender o papel de interface das expressividades de tradição oral em Pernambuco. Esse papel revelou-se em depoimentos por todo o litoral, a propósito de referências ao

fato de um mesmo cantador estar ativo como brincante de múltiplas práticas expressivas. Este dado desnuda um caráter desenvolvido pelos estudos culturais do folclorismo brasileiro, que atestam categorias estanques e distintas impedindo a concepção de que um cantador possa trafegar entre elas. Nesta leitura de caso é possível perceber que um cantador de coco, é o mesmo que noutra arena pode ser o principal interveniente de um maracatu de baque solto, de um samba, de uma ciranda ou de um frevo.

Da informação recolhida nas conversas com os cinco cantadores acima apresentados, Zé Neguinho, Pombo Roxo, Ana Lúcia, Manuel Pereira e Nascimento Gaiola, percebi dados geo-referentes que me permitem localizar as suas produções de prática do coco a partir da origem da sua aprendizagem e das suas experiências de vida no espaço do litoral pernambucano. Zé Neguinho cantava coco do norte vivendo na região metropolitana; Pombo Roxo cantava coco da região metropolitana, em Olinda, sob influencia dos cultos afro-brasileiros e afro-indígena; Ana Lúcia canta coco da Região Metropolitana, em Olinda, sobre bases locais e conhecimento herdado de Dona Jove que viera do interior, de local não identificado (se indígena, afro-indígena ou índio-africano); Manuel Pereira canta o coco típico do litoral sul (índio-africano) ainda que a sua origem e vivência nessa prática se tenha desenvolvido entre a mata norte e o norte do agreste; Nascimento Gaiola canta o coco do litoral sul (índio-africano) numa linguagem mista com a cantoria do maracatu de baque solto, e num andamento que tende a acelerar, e do samba de matuto, cadenciado como o coco. Tais características sugerem ligações estilísticas e estéticas entre vários tipos de práticas, verificáveis nas apresentações públicas de coco. Do que me foi dado observar relativamente aos cantadores que acompanhei, sugiro três zonas de influência estilística do coco: africana, na região metropolitana; afro-indígena, no interior do litoral norte, mata norte e norte do Agreste; e índio-africana, no litoral sul, mata sul e parte sul do Agreste. Observo que na minha análise proponho tais zonas de influência estilística e que tendo a identificar a influência indígena para o Agreste, o Sertão e a região de São Francisco. Noto ainda uma forte presença da embolada em todo o estado Estado, e da ciranda, mais notável a norte.

2.3. Brincantes

Tia Fáfa (Recife)

O encontro com Tia Fáfa teve um carácter diferenciado dos demais, pois o seu convívio na minha vida remonta a uma relação vivenciada desde o meu nascimento. A Tia Fáfa é tia do meu pai, Cláudio Galvão de Souza, enquanto irmã da minha avó Vanda Galvão, ambas filhas de Jucundino Galvão (meu bisavô) e Euflorzina Galvão. A Tia Fáfa, a mais nova, traz para este estudo a componente afectiva antes por mim ignorada relativamente ao coco. Este dado conduziu-me a uma reflexão particular e a um maior comprometimento com o meu objeto de estudo. Desde cedo eu ouvira histórias e *causos*³⁰ associados entre familiares meus e a tradição oral. De entre outros por ela referidos, existe o do meu bisavô Jucundino organizar cocos em celebrações no Bairro do Arruda, em Recife. Esta familiaridade com práticas expressivas locais reforça a vivência intensa e atuante do meu pai, também, em práticas musicais dessa natureza, ou mesmo da minha mãe em brincadeiras em caboclinhos durante o carnaval. Entretanto, o nome de Tia Fáfa nessa sua condição emergia numa conversa despretensiosa. Ela referiu o tempo em que brincava coco. De imediato iniciei maiores conversas das quais pude visualizar o modo como era a dinâmica dos cocos a partir dos anos de 1930 até a atualidade. Ela, grande portadora de um saber, estava tão perto e eu não sabia.



Figura 10. Faraíldes Galvão, Tia Fáfa

³⁰ Termo coloquial e informal para referir fatos ocorridos.

Como características pessoais, a Tia Fáfa apresenta-se como uma mulher de personalidade alegre e sempre positiva para a vida, que nos faz vê-la como uma menina. A Tia Fáfa sempre conseguiu concentrar as atenções para causos interessantes, tendo meu pai como seu seguidor nesse carácter. O seu envolvimento com a prática remonta à sua juventude, quando pessoas consideradas pela família solicitavam a seu pai os cuidados de levá-la para os cocos e outras brincadeiras. As suas lembranças apontam a dinâmica das festas públicas e mesmo o envolvimento dos centros de poder com as manifestações expressivas, desde muito cedo na sua memória. Ela falou do carácter dominante das expressividades em vínculos religiosos de origem popular com a devoção a santos da igreja e a entidades do xangô, umbanda e catimbó, revelando contextos de interface entre a diversão e a obrigação, o profano e o sagrado.

No tempo dos seus oitenta e oito anos, Faraíldes Galvão, moldou-se como Tia Fáfa. Nasceu a um de julho de 1927, e cresceu e vive no local do Bairro do Arruda, no Recife. A Tia Fáfa constitui a voz da minha família como interveniente de práticas populares e especialmente de coco. A sua experiência musical legitima também, por outro lado, a minha natural identificação e interesse por esta prática expressiva. O seu depoimento representou neste estudo uma grande voz émica sobre os formatos e sentidos dos acorda-povo, hoje quase em desuso na capital pernambucana. Este contexto social representa uma metáfora da dinâmica entre a política iniciada pela modernidade e a posterior diluição dos modelos sólidos pela pós-modernidade, particularmente no que se refere à globalização de perspectivas. A modernidade nacionalista buscou por muito tempo ressignificar modelos expressivos do passado. O caso específico dos acorda-povo representava uma continuidade de culto religioso e de identidade popular de influência ambígua entre o catolicismo e as religiões afro-indígenas, para o que na linha de Bauman metaforicamente identifico como carácter vagabundo da identidade, indesejado pelos centros de poder. Esta arena sofre a partir do final do século 20 um direcionamento político-económico, de cunho liberalista pós-moderno, que aciona a desarticulação dos indivíduos do seu universo proximal de contacto. Em hipótese proponho que a introdução de novas perspectivas globais, em detrimento das de estrutura familiar e parental do passado, diluíram interesses na tradição dos acorda-povo. Nas suas lembranças, Tia Fáfa permitiu entender a política da relação contida da igreja diante de expressões de *religiões populares do nordeste*, que funcionaram pelo protagonismo da fé e da religiosidade das pessoas comuns. O caso do

acorda-povo revela, através da sua representação por meio da música do coco, a ambiguidade do seu carácter de interface entre o profano e o sagrado. Enquanto brincante, a Tia Fáfá testemunha as suas experiências religiosas da brincadeira, em arena profana ou de culto litúrgico popular. No entanto, as suas referências veiculam elementos musicais e expressivos de cocos por mim categorizados como da região metropolitana e litoral e da mata norte, norte do agreste e litoral norte. Esta referência geopolítica da expressão dos cocos deve-se também, em grande parte, aos seus depoimentos, por referirem brincadeiras de coco ao norte do litoral e na região metropolitana.

Maria de Fátima Soares (Recife)

O encontro com Fátima, deu-se também de forma inusitada em conversas que fluíram no espaço de meu trabalho na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM), onde ela atua como bibliotecária. Compondo o grupo de brincantes por mim entrevistado, Maria de Fátima permitiu-me uma grande aprendizagem pela sua natureza de comunicação ser expansiva e aberta ao diálogo. Com ela sempre estive em contacto no dia-a-dia do trabalho de educador musical desde 2008. A sua história de vida desde os primeiros contactos com o coco emerge como uma referência muito significativa neste estudo. Na sua vida esteve intimamente associada a movimentos populares e políticos desde a sua infância, em sambadas de coco, rodas de ciranda, e outras expressões locais. Fátima conviveu com muitos cantadores e contextos com eles associados de modo a dar-me suporte aos processos de entendimento do fazer expressivo dos cocos na região metropolitana.



Figura 11. Maria de Fátima Soares

Como características pessoais, Fátima Soares apresenta-se como uma mulher risonha, positiva, e resiliente, o que a faz ponto de convergência de muitas pessoas. Intelectual, interacionista, socioconstrutivista, Fátima é adepta do modelo proposto por Paulo Freire de viver e aprender ensinando. O seu estilo de vida revela uma dedicação prática à política e à construção de pessoas conscientes, em apoio à expressão da vida e dos sentimentos populares. Fátima revelou uma perspectiva de classe que a história oficial não deixa transparecer, ainda que subentendida. A sua fala refere os modos e os porquês do ressurgimento do coco após anos de repressão política.

No tempo dos seus sessenta e um anos, Maria de Fátima Ribeiro Soares, moldou-se como Fátima. Nasceu em 1954, e cresceu e viveu no local do Morro da Conceição, no Bairro de Casa Amarela, em Recife. Hoje vivendo no Bairro da Boa Vista, em Recife. Sambou coco desde criança, quando as rodas eram nas casas das pessoas nas ladeiras do Morro. A sua memória revelou-se um dos pontos centrais nas minhas abordagens, por me possibilitar construir modos diversos de entendimento das dimensões de vida dos coquistas. Este exercício permitiu-me aprofundar o conhecimento do universo dos coquistas de forma a ser recebido como um igual. Fátima Soares revelou que o seu pai gostava do envolvimento coletivo, e neste sentido organizava festas na sua própria casa. Este modelo relacional era comum, de modo que tanto se fazia coco nas casas dos cantadores como noutras casas onde eles eram convidados a animar com a sua intervenção. De entre os cantadores mais famosos na sua memória estão Amaro Grande e Maria Grande, parentes de Zé Neguinho. O seu envolvimento com os interesses da comunidade revelou de forma clara processos de repressão da ditadura política e depois dos governos militares. Estes fatores foram responsáveis por períodos em que o coco do Morro da Conceição quase desapareceu, assim como toda a sua manifestação nos clubes populares locais. Fátima presenciou arenas políticas nas quais toda e qualquer reunião popular era suspeita, forçando alguns cantadores a utilizarem-se do recurso de estabelecerem bons laços de amizade com políticos, policiais e outras categorias de poder sobre o fazer social. A necessidade de invisibilidade surgia no intuito de poderem organizar as festas, tendo até os próprios políticos como colaboradores na organização de festas de coco. Declaradamente envolvida em tendências políticas de reação, resistência e conscientização, Fátima Soares conta como nos anos de 1980 o Conselho de Moradores do Morro da Conceição

fez um movimento para resgatar o coco. Nesse momento convidaram cantadores para todas as festas e encontros de estudo, nos quais recorda a presença de Zé Neguinho. Organizando ações de ensino, nas quais figurava o coco para crianças em escolas comunitárias, esse movimento permitiu fazer emergir percussionistas e artistas, hoje profissionais, dessa categoria de saber expressivo, entre os quais Lucas dos Prazeres. A partir do que ela diz: *e voltei a dançar* (Soares 2015).

As experiências musicais de Maria de Fátima Soares referem-se ao Recife e à região metropolitana, mas isso não a isenta de ter vivenciado o coco noutras partes do estado. Estas duas brincantes trazem, nas suas vivências com o coco, espaços de relação onde figuram os modos africano, afro-indígena e índio-africano, pois os seus locais integram a região metropolitana, local de confluência migratória laboral e em expectativas de ascensão social. Este dado permite localizar neste espaço físico-geográfico uma dialogia intensa da produção dos cocos, desde a embolada ao coco de roda.

2.4. Tocador e Produtor

Alexandre L'Omi L'Odò (Olinda)

O encontro com L'Omi L'Odò concretizou-se já na fase da escrita etnográfica após verificar a sua proposta em noticiários e pela web. A sua atividade com os cocos, enquanto músico e produtor do cantador Galo Preto, já era de meu conhecimento, mas eu não tinha tido oportunidade para sentar e conversar. Autor de artigos, e matérias na web em blog (<http://alexandreloomilodo.blogspot.pt/>) e sites identificados com causa afro-brasileira, a sua ação induziu-me a procurá-lo. Diante do meu objeto de estudo ele mostrou-se aberto a contribuir com seu conhecimento e perspectivas, abrindo-me novas linhas de entendimento do fazer coco em Pernambuco.



Figura 12. Alexandre L'Omi L'Odò

Como características pessoais, Alexandre L'Omi L'Odò apresenta-se como homem expansivo, inteligente, entusiasta, que o torna um líder natural nas suas ações. Iniciado no xangô, ainda adolescente, passou a ser conhecido como Alexandre L'Omi L'Odò, nome de origem ioruba que significa *das águas do rio*. No candomblé o seu nome faz menção ao orixá Oxum. Como atividade cultural é músico percussionista, arte-educador e produtor cultural. Cursa o mestrado em Ciências da Religião na Universidade Católica de Pernambuco, e coordena o Quilombo Cultural Kipupa Malunguinho, conjuntamente com João Monteiro e Sandro de Jucá. É ainda sacerdote de jurema sagrada. Guarda dedicação militante pela causa indígena e religiosa da jurema, associada ao coco. Busca reconhecimento de Malunguinho como personagem da história dos negros brasileiros ao lado de Zumbi.

No tempo dos seus trinta e cinco anos, Alexandre L'Omi L'Odò, de seu nome Alberto Santos de Oliveira, moldou-se como Alexandre L'Omi L'Odò. Nasceu em 1980, e cresceu e viveu no local do Bairro de Peixinhos, em Olinda. É conhecido na cena musical de cantorias por grande atividade como coquista e em ações onde o coco figura. Bastante influente e motivado, tem como objetivo discutir e difundir informações sobre as matrizes africanas e indígenas como fundadoras culturais do Brasil. Os seus depoimentos surtiram uma nova perspectiva na minha análise dos cocos, por considerarem estes não apenas diversão pós-laboral, como refere a literatura específica. Neste sentido ele defende, por experiência própria, que o coco é uma expressão

religiosa afro-indígena com fundamento na jurema sagrada. Este dado encontrou confirmação noutros juremeiros e coquistas como Pombo Roxo, Beth de Oxum, Zé Neguinho, Galo Preto, e Zeca do Rolete, entre outros. Esta assertiva guiou a minha abordagem etnográfica na busca de perspectivar vínculos do coco com a religião da jurema sagrada e do seu papel político de consciencialização de classe.

Alexandre surge como um sujeito especial nesse estudo pois como sacerdote da jurema sagrada, e iniciado no xangô, permite-me elenca-lo em linguagens da Região Metropolitana do Recife, como também nas do terreiro de jurema, pela sua ligação litúrgica com a jurema sagrada, que se vê predominante ativa ao norte do estado. O carácter performativo emicamente considerado como o tipo de cantoria destes cantadores, brincantes e tocadores permite identificar tendências ligadas a diferentes religiões e diferentes locais, como pude constatar nos seus depoimentos.

Apresento abaixo um quadro da relação das vivências dos sujeitos selecionados com o coco por área geopolítica por mim elencada em hipótese de distribuição de influências interpretativas dos cocos em Pernambuco.

oquistas e Brincantes	Influências longínquas		Carácter performativo
	Local	Religião	Tipo de cantoria
Zé Neguinho	RECIFE - Estilo de origem mata norte	Depoimento: Velado. Não declara religião, mas reconhece influencia da confissão religiosa sobre a pratica	Afro-indígena* Exemplo: Coco do norte https://www.youtube.com/watch?v=4-K6aJOYU34 <ul style="list-style-type: none"> • Andamento cadenciado podendo apresentar intensão de ser pouco corrido • Cantoria pergunta resposta com tendência a narrativa estendida pelo cantador em historia (estrutura de ciranda) e improvisos (estrutura de embolada).
Pombo Roxo	RECIFE - Estilo de origem litoral	Zelador de santo da umbanda e do xangô. Sacerdote da Jurema Sagrada.	Negro-africano* Exemplo: Vendedor de Caranguejo https://www.youtube.com/watch?v=7LojbmVGS3E <ul style="list-style-type: none"> • Andamento cadenciado • Cantoria em pergunta e resposta, com tendência a narrativas de histórias
Ana Lucia	OLINDA - Estilo de origem Litoral	Católica. Filho zelador de santo.	Negro-africano Exemplo: Deixa ele vadia https://www.youtube.com/watch?v=VISH-UQycVk <ul style="list-style-type: none"> • Andamento cadenciado, cantoria em pergunta e resposta, com tendência para narrativas de histórias
Manuel Pereira	IPOJUCA - Estilo de origem mata norte	Não declarada.	Índio-africano* (cantiga referida por ambos, que já não canta mais) Exemplo: Cajueiro Abalou Vídeo como referência ao Galo Preto (Decupagem para audição = 2:57 até 4:28) https://www.youtube.com/watch?v=DkBvUYRGfYY <ul style="list-style-type: none"> • Andamento cadenciado, com tendência a ralentar. • Cantoria em pergunta e resposta, com tendência a solo temático na narrativa e improviso (repente e embolada)
Nascimento Gaiola	IPOJUCA - Estilo de origem mata sul	Não declarada. A sua ligação com o maracatu de baque solto sugere vínculos com a jurema sagrada.	
Tia Fáfa	RECIFE - Estilo de origem litoral	Católica.	Conviveu com os modelos negro-africano (modelo dominante na região Metropolitana) e afro-indígena (modelo dominante ao norte do Estado)
Fátima	RECIFE - Estilo de origem litoral	Católica	Conviveu com o modelo negro-africano e afro-indígena.
Alexandre L'Omi L'Odô	OLINDA - Estilo de origem litoral	Sacerdote da jurema sagrada. iniciado no xangô.	Exemplo de performance como músico no coco de Galo Preto. https://www.youtube.com/watch?v=vB-S3uMvZQE https://www.youtube.com/watch?v=UppTPRFpLLs

*Terminologias aplicadas como categorias interpretativas por predomínio de elementos de influência indígena e africana nos modos de cantar o coco.

Figura 13. Quadro da relação coquista / influências longínquas / carácter performativo

2.5. Conclusão: metáforas nas vozes do coco

O conjunto dos depoimentos e registos colhidos no terreno possibilitaram referir denominadores comuns de tempo, lugar e metáfora (Rice 2003) a partir dos discursos dos sujeitos. Enquanto prática própria e associada a categorias da periferia do poder, o coco surgiu nesses discursos como forma oral expressiva de resistência e continuidade. O seu carácter social de convívio coletivo possibilitou, entre os praticantes, trocas de informações e intercâmbio de conjecturas diante das suas realidades. A partir das arenas geográficas observadas foi possível construir sobre o coco uma interpretação não apenas simbólica de representação de tradição, mas de espaços políticos e religiosos de exercício de metáforas. Estes espaços, que antes se manifestavam unicamente em terreiros, quintais, reuniões privadas e celebrações familiares, comunitárias e/ou do calendário da igreja, hoje revertem-se em arenas de entretenimento financiadas pelas políticas públicas e divulgadas pelos media. Os novos espaços perspectivam o coco pelo seu carácter económico em segmentos do mercado do entretenimento que mobilizam grande número de pessoas. Como exemplo de metáforas políticas, destaco narrativas que cantam contextos de conflitos interclasses e inter-raciais vividos e herdados desde a colonização, que mobilizam e divulgam ideologias entre os brincantes como forma ostensiva ou velada. Estas metáforas, cantadas, são muitas vezes apropriadas por segmentos ideológicos politizados infiltrados nos cocos. Em tais contextos cantam-se e dançam-se cocos que evocavam direitos e reivindicações políticas de classe, género e raça. Como exemplo de metáforas religiosas, destaco narrativas que mascaram discursos e formas émicas de devoção e evocação de divindades sincretizadas ou da jurema sagrada, mesmo quando se cantam para santos da igreja. Um exemplo recente de espaços de tensão ideológica emicamente associados ao coco, e que recorre a vetores dos domínios político e religioso, é o movimento Kipupa Malunguinho, celebração coletiva que culmina na militância pelas causas indígena e religiosa, a partir do culto da jurema.

Os fatores comuns aos intervenientes aqui identificados podem ser percebidos como características que emergem da relação entre tempo, experiência decorrente das histórias de vida; lugar, espaço de aprendizagem, de exercício prático, de contexto de continuidade e de relações socioculturais; e metáforas de vida, convenções culturais, tradições herdadas, perspectivas de classe, religiosidade, etc., construídas nos discursos

das conversas tidas. Como recurso analítico induzido em mim no terreno, os depoimentos permitiram-me interpretar expressões de formas afetivas e emocionais de representação musical nos cocos, descrevendo relações quotidianas nas arenas geográficas visitadas. Com Lundberg afirmo pois que as formas expressivas são constantemente recriadas numa síntese entre tradição, meios disponíveis, e contextos político-sociais (2010: 40). Sob esta perspectiva considereei pertinente verificar o lugar litoral da minha abordagem, em relação ao todo que compõe o Estado de Pernambuco, como elemento de síntese dos denominadores comuns dos sujeitos aqui considerados nas suas relações com o coco.

As origens longínquas das influências no coco emergiram como referido, nas conversas com os sujeitos expressando a dicotomia afro/indígena. Este fato suscitou-me algum interesse, uma vez que na literatura que consultei, verifiquei a tendência para as referências maioritariamente africanas para as origens do coco. Este detalhe levou-me a procurar indícios de tal dicotomia nos discursos, assim como nas práticas performativas dos vários sujeitos. Como referido anteriormente, na hipótese proposta na introdução: a memória apagada da influência indígena é relembrada nestes discursos e nas práticas dos sujeitos desta investigação. Esta memória aparece associada aos discursos em casos como o de Manuel Pereira ao referi-la, a meio da conversa comigo, citando a origem indígena do coco de Ipojuca; ou por exemplo, no caso do discurso do L'Omi L'Odò, quando, para legitimar a jurema, à qual está agregada a sua função de sacerdote, este defende as origens indígenas do coco. L'Omi L'Odò explicou que a jurema tem nos seus rituais o coco como elemento fundamental, e que nestes termos *o coco é a jurema*. Este foi o dado significativo, que me faz atentar aos pronunciamentos de fatos simbólicos e do imaginário no intuito de melhor compreender o enquadramento do coco em cada modo de relação entre a prática expressiva e as histórias de vida dos coquistas. Observo que na minha recolha de informação, percebi que tais formas de considerar a presença de elementos de procedência indígena no coco, muitas das vezes são expressas em modos não-verbais. O fazer popular não é reificado em palavras, e também não manifesta falas descritivas. Manuel Pereira referiu verbalmente, como também o fez Zé Lagoa, em Tamandaré (no litoral sul), porém os outros não foram tão específicos assim. As referências aqui apresentadas de Manuel Pereira e de Zé Lagoa juntaram-se às de Pininho, o filho do coquista Inspetor (o José Nilton de Oliveira que me introduziu no campo em Ipojuca), declarando nas suas perspectivas que *o coco é indígena*. Todos

residentes no litoral sul de Pernambuco, estes coquistas foram unânimes neste ponto. Este dado fez-me considerar um predomínio de consciencialização desse fato ao sul do estado. No norte do litoral, pelo contrário, apesar da consciência dos elementos indígenas ser mais constante, esta não me foi sugerida por palavras, mas sim pela minha verificação analítica, com base na estreita relação da existência de casas de jurema por vínculo e proximidade com a Vila de Alhandra (ao sul da Paraíba). Esta casa litúrgica da jurema sagrada é da maior relevância nesta religião em todo o Brasil. Alhandra é um município localizado no litoral sul da Paraíba, um estado com fronteira ao norte de Pernambuco. Elevada a categoria de município em 24 de Abril de 1959, a história de Alhandra está, porém, associada diretamente ao antigo aldeamento dos índios arataquís. Reza a história que o nome Alhandra foi determinado por expedição portuguesa que relacionou semelhanças desta área geográfica com a da cidade de Alhandra em Portugal. O antropólogo Luiz Assunção, coordenador de estudos sobre culturas populares da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e especialista em estudos das religiões e crenças, refere que Alhandra é uma das mais fortes referências mitológicas e simbólicas da prática do catimbó e da ciência da jurema (Assunção 2006). Diz ele que a tradição cultivada e mantida respeita Mestre Inácio (com referências de vida em 1864) e os seus descendentes (Ibid.). De entre estes, a Mestre Sacerdotisa Maria Eugenia Gonçalves Guimarães, conhecida por Maria do Acais foi a maior referência (Vandezande 1975, Assunção 2006, e Salles 2004).

No âmbito da Região Metropolitana do Recife, um espaço cosmopolita, as características religiosas das práticas mostram-se flutuantes segundo a dinâmica e a mobilidade dos fiéis e praticantes. Neste sentido, a consciência de vínculos identitários indígenas é menos visível no meio urbano, sendo mais notória de fato em terreiros de jurema, e também mais perceptível na população deste credo religioso, aglutinado pela confissão umbanda, que guarda zelo, compromisso e obrigação aos mestres e encantados de natureza espiritual de índios e caboclos. A partir destas preocupações dos sujeitos em referenciar as origens indígenas da prática musical do coco, proponho a associação indígena a uma série de aspetos musicais relacionados com o coco, tais como: a forma de cantar, as características dos instrumentos utilizados, o modo de os utilizar e mesmo o carácter da unidade rítmica utilizada. Há ainda aspetos expressivos gestuais identificadores como o bater dos pés no chão marcando o tempo na performance.

A questão migratória fez-se perceber como fator comum na historiografia dos cocos desde a sua origem. Este dado emerge da perspectiva de que os discursos étnicos atestam o coco como fruto do encontro intercultural e interétnico. Esta seria, em hipótese, uma componente definidora da diversidade dos vários padrões de referências múltiplas nos cocos por todo o Nordeste. A possível verificação desta perspectiva será um dos pontos que buscarei abraçar neste estudo, ainda que de forma inicial, de modo a dar suporte a futuras verificações. Desde o processo de folclorização ocorrido a partir dos anos de 1930, os cocos estiveram, quanto à sua origem, suposta e ideologicamente formalizados pelo carácter essencialista do discurso político nacionalista. A narrativa oficial teceu e tece ainda uma prática que surge da confluência de negros e índios, minorias discriminadas, que, em espaço neutro e amistoso criaram uma nova expressão de interface às suas, antes inexistente (Ayala 2000 e Vilela 1951). Nestes termos, esta forma expressiva era articulada com fins únicos de diversão e com um carácter tipicamente brasileiro. Tal observação, na literatura, revelou-se pertinente pela historiografia dos elementos africanos e indígenas que ali conviveram ao lado de colonos e degredados portugueses, ciganos e outras etnias migrantes que nesta arena firmaram residência. Este dado veio a compor o sentido de verificação dos Capítulos 3 e 4 deste estudo, a fim de contribuir para o entendimento e devidos créditos aos grupos humanos nele envolvidos.

Como referido, os sujeitos em evidência residem, e na sua maioria nasceram no litoral pernambucano, havendo dois deles, Manuel Perreira e Dona Jove, que vieram do interior. Este dado migratório revela uma componente significativa no meu estudo da abordagem dos cocos no litoral, ao que se somam outros fatores pessoais. Para o que trata dos referidos casos migratórios, observo Manuel Pereira como exemplo de influência direta de um modelo expressivo sobre o fazer no seu novo espaço, posto que este, ainda jovem, mas com intensa vivência com cocos do norte do estado migra para a margem sul da Região Metropolitana do Recife atuando assiduamente no coco em Ipojuca. E como exemplo de influência indireta de um modelo expressivo noutro espaço, cito o caso de Jovelina Gomes Correia, a Dona Jove, que migrou do interior, de local desconhecido por Ana Lúcia, sua aprendiz, para a zona norte da região metropolitana do Recife, no município de Olinda, onde cantou e ensinou a sua forma de cantoria. Ambos os casos emergem neste estudo como exemplos de processos de migração e intercâmbio de padrões entre espaços no decorrer da história do coco. A

mobilidade social, a migração laboral, a dinâmica global e as tendências mediáticas são processos dinâmicos e comportam flutuações não regulares de expressividade. Por tal razão entendo ser necessário proceder a maiores verificações para além desta abordagem inicial. Quanto à região do litoral de Pernambuco, espaço em que me detive, percebi uma forte presença de elementos de influência africana, enquanto que a partir do Agreste, no interior, constatei que o predomínio indígena se revela mais intenso.

A partir da análise dos denominadores comuns de tempo, lugar e metáfora referidos, a minha visão dos cocos revelou três contextos sociais: de representação musical expressiva, de política militante, e de religiosidade marcante. Independentemente do lugar e do tempo associado aos cocos, estes três contextos apresentaram-se simultaneamente, revelando o coco como área de confluência interpessoal, intercultural e de interface ideológico, acionada em espaços internos e familiares caseiros ou externos, em feiras e ruas. Este carácter de confluência posiciona o coco como equipamento potencial de veiculação de ideias representativas de ideologias políticas, religiosas e de classe, de forma direta, liminar; ou indireta e velada, subliminar. Os sujeitos aqui considerados revelaram, por exemplo, que, em contexto de religiosidade, seja do acorda-povo (Tia Fáfa e Ana Lucia), de celebração familiar ou de gira de coco de mestre (Pombo Roxo, Ana Lúcia e Alexandre L'Omi L'Odò), situações que acionam a integração e a interação social do coletivo, a temática cantada assume também o carácter de discurso militante de resistência, mobilização social, e conscientização política e identitária, induzindo a tomada de posição em tácticas, estratégias e manejos. Tais relações, aparentemente extremas, de intimidade familiar e de espaço público político, são na realidade possíveis e coexistentes, revelando a versatilidade dos intérpretes do coco e a reciprocidade dos seus palcos de atuação.

Capítulo 3. Seguindo a sua inspiração divina

Das vozes dos coquistas, assim como nos seus repertórios e contextos performativos, surgiram referências religiosas que justificam, no meu estudo, uma atenção especial. A especificidade destas referências revelou-se centrada em dois motivos. O primeiro, por mim perspectivado segundo proposta de Dan Lundberg (2010), diz respeito ao fato do conceito de religiosidade em foco não se ter estabelecido por formas de identidade (centrais), estáticas e atemporais fundadas sobre instituições religiosas, mas através de construções identitárias individuais e coletivas (loais), a partir de uma historiografia social referida no terreno da qual a fé e a esperança no futuro vieram a responder, amenizando, ou lembrando agruras, resolvendo ou não conflitos e perdas provocadas por processos políticos que marcaram esta parcela da sociedade brasileira desde os tempos da colonização. O segundo motivo, diz respeito ao fato do coco, conforme observado pelos entrevistados, ser parte integrante e *sine qua non* do ritual litúrgico da jurema sagrada, que nos seus desdobramentos vários constitui metáforas expressivas do *catolicismo popular nordestino*³¹ – um tipo de catolicismo trazido por imigrantes portugueses a partir da colonização, e praticado por pobres, pequenos proprietários, índios destribalizados, ex-escravos e mestiços (Oliveira 1985: 112). Neste sentido, a religiosidade permeia a prática mesmo em arenas onde não figura abertamente. Assim, as referências identitárias articuladas pelo coco no espaço público potencialmente acionam metáforas religiosas. Nestes termos, a representação da identidade individual e coletiva não é algo estático, e sim um processo em constante mudança, fornecendo relações entre a experiência religiosa e a vida social. Sob tal perspectiva, a cultura do coco funciona, em hipótese, como arenas de imposição de identidades, ao mesmo tempo que age como equipamento apaziguador. Para esta leitura, adoto perspectivar a religião como forma reguladora do comportamento e da personalidade; e promotora de uma arena de distanciamento seguro do inimigo comum. Considero que da necessidade de um confronto surge a legitimidade da resistência. Considero ainda, que do confronto social, no qual a invisibilidade das suas verdades

³¹ Tipo de catolicismo trazido por portugueses pobres a partir da colonização no qual o leigo ocupa um papel central. Nele há um predomínio do valor devocional frente ao sacramental, uma manipulação do sagrado para solução prática de questões do quotidiano, e um carácter protetor e cultivo de magia.

possibilitou uma proteção contra ações repressivas da sociedade, a religião assumida publicamente não foi aquela que fundamentou a identidade em espaços privados, pois a primeira apenas adornou a segunda em metáforas. A camuflagem surgiu como tática de esconder diferenças e lubrificar arenas de conflito, arenas de segredos e mistérios estrategicamente recorridos como marcadores de uma identidade de resistência (Lundberg 2010). Na verdade, conforme referido, pode encontrar-se uma relação entre esta preocupação dos coquistas e um detalhe de referência na Constituição Brasileira de 1988. Pois, nesta, o governo não favorece e nem pode interditar atividades das religiões ou impor uma religião específica aos seus cidadãos, sendo inconstitucional qualquer tipo de discriminação por não se seguir a religião majoritária. No entanto, apesar da oficialidade da separação da igreja e do estado, a sociedade ainda apresenta casos de intolerância a religiões não católicas ou não protestantes, figurando predominantemente entre elas as de origem negra e indígena. Foi com Zé Neguinho que resolvi abordar esta questão complicada, como a seguinte nota de campo de 2009 registra:

E após estar convencido diante de tantos testemunhos locais e de minhas próprias observações do fato, falei diante de Zé Neguinho:

- O coco tá na jurema como a jurema tá no coco!

Ele serenou um pouco e logo estava falando compenetrado neste assunto. Mas nada aprofundado. Eu sabia que não poderia ser muito inconveniente, então deixei a conversa fluir para outros interesses em que ele se achasse mais disposto. Entretanto deixei claro de minha hipótese da influência espiritual na cantoria e no brincar, mesmo em contexto extra religioso. Ele, tal como Pombo Roxo, relutou na ideia de comparação do compromisso religioso com o espetáculo da performance no espaço público, mas confirmou que a experiência no terreiro era um fator influente para o que se conjectura como inspiração, criatividade e improviso. Tal declaração representou um elemento-chave de suma significância por ser sugerido pela perspectiva do próprio cantador, ainda que eu mesmo já tivesse considerado essa possibilidade (Trecho das notas de campo sobre a conversa com o Mestre Zé Neguinho do coco, durante a pesquisa de campo no Recife em 2009).

A historiografia de conflitos religiosos remonta aos primeiros anos da colonização do Brasil. Neste estudo a questão dos conflitos religiosos surgiu nos testemunhos dos coquistas, trazendo à tona o fato do coco ter vínculos estreitos com os domínios religiosos de liturgias da jurema sagrada e da umbanda. Com algumas exceções pouco aprofundadas (Ayala 1999, Ayala 2015, e Salles 2010) a literatura sobre o coco pouco tem referido acerca das suas implicações religiosas. Com as suas nuances, o tema da intolerância religiosa tem-se revelado delicado por lidar com valores identitários em arenas que ferem o direito constituído, sendo classificado no Brasil

como parte do fenómeno do racismo. De modo mais explícito, tem sido registado relativamente a casos de violência física e humilhações em escolas e locais de trabalho, dos quais emerge a tendência para o isolamento social por medo de represálias. À tendência para tal comportamento também se associam casos de demissão ou assédio moral no quotidiano de adeptos de religiões de influência africana. Durante o *Simpósio sobre Intolerância Racial e Religiosa no Ambiente de Trabalho*, promovido pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e pelo Ministério Público de Pernambuco MPPE, em 2014, o procurador-geral de Justiça Aguinaldo Fenelon observou:

... há um aumento nas notificações dos crimes raciais. (...) é importante que os educadores dos ensinos fundamental e médio, das redes privada e pública, cumpram a Lei 10.639/2003, que institui a obrigação do ensino da disciplina História da Cultura Afro-brasileira e Africana. (...) ninguém é melhor do que seu semelhante por causa da cor da pele. (...) no Brasil há discriminação racial, sim, e que isso se deve em grande parte à falta de políticas públicas que deixaram de focar na questão do racismo. Precisamos trazer os movimentos sociais afrodescendentes para ampliar esse debate. Só assim poderemos avançar mais no enfrentamento à discriminação racial (Fenelon 2014).

Destaco nas palavras de Fenelon, como é habitual em discursos do senso comum sobre índios no Brasil, estarem incluídos e subentendidos entre o que se conjectura como *cultura, raça e religião* afro-brasileira, os elementos culturais dos povos *ameríndios*. Entretanto, esse modelo de referência e representação para com os índios deixa patente que estes são invisibilizados, num processo que se iniciou antes do próprio conceito nacionalista de finais do século XIX e início do século 20. Ayala (2002) a este respeito aponta:

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semi-alfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escola) (Ayala, 2000: 37).

As minorias referidas incidem sobre grupos humanos de classe pobre, com predomínio no Nordeste, de negros, índios ou mestiços. Injustiçadas, estas minorias têm acionado mobilizações em ambientes urbanos e suburbanos por todo o Brasil. Em Pernambuco, as minorias de negros, índios ou mestiços constituem, no entanto, o grupo que marca a produção cultural e simbólica que representa a tradição oral do Estado. Tal

contexto revela-se pois dicotómico por não ser dado um poder de voz a esta parcela da sociedade, mas a ela ser conferido o papel de melhor representar a identidade local, estadual, e até por ironia, em certos contextos, nacional.

A ideia de tradição oral em Pernambuco permeia um plano da vivência religiosa no qual os sentidos dos brincantes do coco estão impregnados de significados, ideologias e mesmo atitudes visíveis. O carácter religioso do comportamento e modos de relação dos coquistas com a experiência musical revela fortes ligações com tradições culturais indígenas e negro-africanas referidas na historiografia, relativa a origem e herança cultural de grupos populacionais dos seus intervenientes. Pieroni (2002: 11) menciona nesses grupos de ligações a presença histórica de ciganos e portugueses, punidos com o degredo para o Brasil, pela inquisição por volta dos séculos XVI e XVII. Este dado emerge, no senso comum local, na perspectiva de que práticas rituais de cultos a espíritos, tanto em cerimónias de umbanda, como nas de pajelança da jurema sagrada, estejam de alguma forma associadas a heresias, magias, bruxarias e feitiçarias. Este é um juízo de valor que, em hipótese, eu aponto como motivo para os cantadores, e todos os brincantes, negarem publicamente uma ligação a esses cultos, difundidos como heréticos. No entanto, no decorrer de minha aproximação/observação participante, os próprios brincantes deixaram transparecer que tais ligações e/ou experiências com cultos litúrgicos a espíritos aconteceram em algum momento das suas vidas.

Pombo Roxo, no Bairro do Amaro Branco, em Olinda, dizia-se católico praticante, negando qualquer ligação com rituais espíritas. No entanto, posteriormente veio a declarar ser zelador de santo. Zeca do Rolete, no Bairro do Janga/Paulista, não demonstrou resistência a declarar em público frequentar terreiros e centros espíritas, mas não falava desse tema com clareza, deixando parecer que a sua confissão final é católica. Ana Lúcia do Coco, no Bairro do Amaro Branco, em Olinda, de comportamento sereno, associado, entre muitos moradores da sua rua e vizinhança, como próprio da classe dos protestantes, e mesmo informando que fora evangélica como seus pais, confessou-se católica, ainda que organize anualmente em sua casa o *Toque de Coco para o Mestre Aroeira* (entidade espiritual da jurema) em função de seu filho Ted ser zelador de santo firmado também na jurema sagrada. Este fato levou Ana a tentar justificar que, com o tempo aprendeu, por medo, respeito e devoção estendida por intermédio da fé de seu filho, a dizer-se simpatizante da umbanda. Zé Neguinho, residente no Morro da Conceição em Casa Amarela, Recife, não revelou abertamente

em vida que também atuou como cantador no culto de mestre, fato este abertamente confirmado por amigos seus e moradores do Morro da Conceição após a sua morte. João Gago³² o pai de João Francisco de Melo Filho (no município de Itapissuma) tem na sua família uma tradição de culto a mestres, ainda que até à atualidade se pronunciasse frequentador do catolicismo. José Nilton de Oliveira, o popularmente conhecido como Inspetor, residente no município de Ipojuca, não revelou a sua opção religiosa de forma clara, mas assumiu simpatia por mestres juremeiros e até revelou que participa de toques de mestre num terreiro próximo da igreja católica matriz de Ipojuca. Bihino, da Comunidade Gambá, em Goiana, como caboclo de lança de maracatu de baque solto, tem ligação atuante com mestres de jurema, ainda que mantenha discreta essa informação. Beth de Oxum, do bairro de Guadalupe, em Olinda, é iniciada no xangô, e os demais cantadores não negaram ter frequentado, em algum momento das suas vidas, um terreiro, sem preconceitos. Com base nos seus estudos sobre religião e música entre escravos, Jaelson Bitran Trindade (2000) argumenta que a aparente submissão dos escravos à religião católica não significou um abandono dos costumes de relação com exus, voduns e orixás, posto que tais comportamentos continuaram vivos para os escravos, seus descendentes, iniciados na sua liturgia e simpatizantes (2000: 223), cultivando-os secretamente ou associando-os aos santos da igreja católica em processos sincréticos. E certamente, nesta acepção, afirma:

o batuque festivo, presente em diversas festividades públicas ou em momentos de 'folga', fora do calendário católico (...), desde o primeiro século de povoamento do Brasil conspira para se supor que também os negros tocavam para seus deuses (Ibid.).

E sob esta perspectiva, quem poderia provar o contrário? Visto que, como sugere Trindade, *não há conjuro (chamamento, invocação), melhor dizendo, não há culto religioso africano sem batuque, sem percussão, sem a música* (Trindade 2000: 223). Na mesma medida, pergunto eu, como provar que entre os índios não houvesse ocorrência de fatos dessa natureza, em que a música permeasse relações entre o divino e os fatos da vida?

³²João Francisco de Melo conhecido como João Gago. Descendente direto de filhos de escrava que organizava brincadeiras de coco em Itapissuma.

Esta tipologia de relação revela uma dinâmica perceptível nos cocos pelas ligações culturais dos seus intervenientes com elementos culturais indígenas, negro-africanos e de outras vertentes. Segundo verificação de Aguessy, culturas de procedência africana estabelecem complexa concepção unitária de mundos, da qual *diferentes níveis da existência e diferentes seres encontram-se unidos pela 'força vital'*. (Aguessy 1977: 98). Esta concepção de unidade tem por fundamento a unicidade da vida expressa pela perspectiva de continuidade dos seres para além da morte do corpo físico. Esta perspectiva influencia os atos e as atividades que interligam continuamente os planos material e imaterial. No entanto, tal concepção religiosa nutre no imaginário coletivo a ideia de que toques assíduos de tambores representam rituais fetichistas ou ditos diabólicos, tidos como próprios de liturgias africanas ou indígenas. Criticados pelo senso comum como comportamentos subversivos e heréticos, supostamente associados aos seus adeptos intervenientes negros, índios ou mestiços. Estes testemunhos revelam existir um mecanismo regulador e castrador do comportamento ou da verdade a ser assumida publicamente, mesmo em suposto contexto de brincadeira entre amigos.

Para o caso específico do elemento indígena, referido pelos coquistas, esse conflito conceptual foi tornado invisível nos interesse dos colonos e posteriormente nas tendências da administração central. As produções de tradição das populações foram subtraídas nas suas significâncias, para a formação estratégica da personalidade dos comportamentos urbanos no quotidiano. As formas de religião dos índios foram, na mesma medida, destituídas nos seus valores, sendo impedidas de fácil divulgação e reconhecimento como elemento fluente na constituição de referências identitárias dos próprios intervenientes, que passaram a escondê-las, camuflá-las e negá-las socialmente. As práticas percebidas como impossíveis de serem encobertas no quotidiano tenderam a ser amalgamadas por agregação a outros padrões. Em minha hipótese, corroborando com Rafael José de Menezes Bastos (2006: 115-127) e Mário de Andrade (1972: 16), o fazer indígena passou a ser dividido em dois espaços: os acessíveis, apropriados e assimilados no quotidiano da sociedade a vários níveis; e os inacessíveis, resguardados, por constrangimentos no interior dos grupos nativos e esquecidos pela sociedade. Sob esta leitura, concebo que esta tendência interpretativa levou a que os padrões indígenas se tornassem parte quase invisível diante do discurso africanista, invertendo a lógica dos papéis na contribuição de elementos culturais para a construção da identidade brasileira, pois o maior quantitativo populacional e diversificado era de índios. Em hipótese, a

dificuldade de controle de nativos excluídos das suas terras, constituiu, como medida estratégica, a diluição das suas alteridades, que exaltadas poriam em risco a ordem social dominante. O elemento cultural negro passou a ser dominante em detrimento do elemento cultural indígena que passou a considerar-se tendência apenas consequente da origem geopolítica. Quanto à temática do preconceito por parte da intelectualidade para com questões dos povos indígenas, Menezes Bastos (2013) considera ser este um processo que cada vez mais se torna da pauta política de interesses dos próprios índios, na medida em que estes passam a adquirir poder de representação da sua voz na sociedade. Este autor referencia o meio antropológico como essencialmente voltado para o reconhecimento da importância do outro.

3.1. Religião e política cultural brasileira em Pernambuco

A Constituição Brasileira promulgada em 1988 facultou o direito de liberdade de pensamento como proteção do indivíduo das ações do estado, garantindo a sua essência – integridade física e psíquica – e a sua propriedade. Este direito tornou possível que a consciência do indivíduo pudesse ser exteriorizada através da liberdade de pensamento na sua mais íntima reflexão, promovendo outras espécies de liberdades, como a liberdade de crença religiosa, antes proibida, nas suas exteriorizações diferentes das da religião católica. José Afonso Silva (2002) observa que, enquanto mecanismo constitucional, a liberdade de crença foi criada para apaziguar conflitos pelo exercício da tolerância social, representando garantia de livre expressão do pensamento, sem qualquer restrição (2002: 240). A preocupação com a exteriorização do pensar foi desenvolvida na Declaração de Direitos do Homem de 1789, que garante que *ninguém pode ser perturbado por suas opiniões, mesmo religiosas, desde que a sua manifestação não inquiete a ordem pública estabelecida pela lei* (Bastos e Martins 2004: 44). Os autores fazem referência à questão da diferenciação entre liberdade de consciência e liberdade de pensamento, sendo que a liberdade de consciência representa o ponto nuclear do livre pensar, enquanto que o conceito de livre pensar infere formularem-se juízos de valor sem a presença de amarras estatais ou morais impostas pela sociedade.

Conforme observa Silva Júnior (2015), a liberdade de crença foi introduzida no pensamento jurídico através da Declaração de Direitos da Virgínia (1776), a partir da qual a Constituição Brasileira de 1824 previa explicitamente que a religião católica continuaria a ser a religião oficial do império (Silva Júnior 2015:1). Nestes termos, Kildare Carvalho refere que:

(...) a Constituição de 1891 instituiu o Estado laico, no que foi seguido pelas Constituições posteriores, assegurando a liberdade de crença e de culto, ao declarar, em seu art. 5º, (...) a Religião Católica Apostólica Romana como a religião do Império, sendo que todas as outras religiões seriam permitidas com o seu culto doméstico, ou particular em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templos. No império, apenas os católicos eram elegíveis para a Câmara dos Deputados (Carvalho 2009: 783).

Este artigo da Constituição condicionou a criação de mecanismos de fiscalização e regulação das expressões não católicas. Isso fez-se pela exigência de cadastramento em órgão de autoridade pública caso tais expressões se instituissem como prática regular, mesmo caseira, ou em simples ordem permissiva de funcionamento para manifestações não regulares. Assim, um culto litúrgico animista ou mesmo um coco só ocorria quando se solicitava permissão ao comissário de polícia.

O processo migratório trouxe para terras brasileiras pessoas de diversas culturas, por migração laboral ou forçada. Pieroni (2000) observou no seu estudo o papel da influência do elemento ibérico de degredados condenados a vir para o Brasil desde o início da colonização, principalmente durante os séculos XVI e XVII. Esta abordagem permitiu-me perceber que a presença de degredados com práticas não católicas pode ter influenciado a diversidade expressiva de crenças do Nordeste brasileiro (Ibid.). Acerca desses degredados Pieroni diz:

(...) parte dos estratos mais humildes da população portuguesa, foram condenados, em Portugal, por tribunais civis ou pela Inquisição, por crimes que variaram desde 'furtar uma mão de trigo' e 'cortar árvores de fruto', até adultério, bigamia, crime de lesa majestade e homicídio. Alguns grupos sociais, como os dos ciganos e o dos cristãos-novos, foram sistematicamente perseguidos, em Portugal, com o degredo colonial. (...) Trata-se de um tema extremamente relevante para a história brasileira, pois os degredados portugueses estiveram presentes no país durante 322 anos, desde 1500 – quando Cabral deixou os dois primeiros no litoral da Bahia para lá aprenderem línguas e costumes locais e depois servirem, caso sobrevivessem, como intérpretes e intermediários entre os colonizadores e índios – até a independência, em 1822 (Ibid.).

A relação dos exilados pelo degredo com os locais no cotidiano revelou produzir práticas com características que vieram a representar comportamentos típicos das classes populares, em parte desenvolvidas pelo convívio intenso primeiro com índios e posteriormente com escravos africanos. Essa relação representou problemas para os donatários e donos de terras, pois o número crescente de degredados era diretamente proporcional aos contextos de revolta que se juntavam às insatisfações já trazidas de Portugal, e que em Pernambuco se ampliavam no contato com os índios e depois com os negros. Varnhagen registou que os degredados representavam perigos para as capitanias no seu início. Tais perigos provinham: da *insubordinação e irreligiosidade que iam lavrando em todas as outras, em consequência dos degredados que choviam da mãe-pátria* (1962: 227). A vida dos primeiros colonos terá sido difícil: abandonados à própria sorte acabavam sendo acolhidos pelos grupos indígenas que viviam no litoral. Os degredados chegaram a compor de 10 a 20% da população portuguesa na Bahia e em Pernambuco, as áreas mais ricas de então. Varnhagem (Ibid.) e Pieroni (2002: 32) observam que cada vez mais a coroa mandava *novas levas e mesmo mais numerosas* de degredados. Pieroni cita que o envio de degredados chegou ao ponto de Duarte Coelho³³, o donatário de Pernambuco, conhecido pelo seu rigoroso tratamento para com malfeitores, referir numa de suas cartas ao rei, o pedido de que:

(...) lhe não enchessem a capitania de semelhante peçonha. (...) aserca dos degradados e isto Senhor diguo por mim e por minhas terras e por quão pouco serviço de Deus e de Vossa Alteza he do bem e aumento desta Nova Lusitânia mandar taes degradados como de tres anos para qua me mandão porque sertifico a Vossa Alteza e lho juro pella ora da morte que nhum fruto nem bem fazem na terra mas muito mall e dano (...) crea Vossa Alteza que são piores qua na terra que peste (...) (Ibid.).

O degredo era sentenciado por atuação da justiça civil e da justiça religiosa através da Inquisição introduzida em Portugal com a finalidade de fiscalizar e punir os judeus forçadamente convertidos ao catolicismo, ou seus descendentes, acusados de continuar a praticar as crenças judaicas (2015: 95). Entre os degredados para o Brasil havia também cristãos-novos. Além destes são também referenciados incômodos relativamente ao protestantismo e ao islamismo, no entanto de uma maneira menos feroz do que aquela empregada contra o judaísmo. Pieroni raras vezes faz referência a

³³ Duarte Coelho Pereira (Porto, Miragaia, ca. 1485 — Portugal, 7 de agosto de 1554) foi um militar e administrador colonial português. Foi o primeiro capitão-donatário da Capitania de Pernambuco e fundador de Olinda.

condenados ao degredo para o Brasil acusados de seguir a doutrina de Maomé. Este autor verificou que outra classe de degredados estava relacionada com as práticas de blasfêmias, feitiçaria, sodomia, bigamia e outros pecados-crimes contra os princípios religiosos da igreja católica (Pieron 2002: 96). O degredo de ciganos foi documentado a partir do final do século XVII, pelos seus costumes não serem aceites em Portugal, ao que se acrescenta estarem *envolvidos ou acusados armados para melhor cometerem seus assaltos* (Ibid.). O uso de ervas e práticas de curandeirismo representava também comportamento condenável ao degredo. Estas práticas em Pernambuco uniram-se à cultura do uso de ervas e pajelanças indígenas para finalidades semelhantes. Um caso registado por Pieroni foi o degredo do padre António de Gouveia, condenado pela Inquisição de Lisboa em 1561 (Ibid.: 58). A sentença foi determinada após ele ter sido acusado de fabricar mezinhas, isto é, remédios caseiros para curar certas doenças, e também pela prática de recorrer a superstições para localizar objectos de ouro e prata perdidos pelos que os procuravam. Os registos estudados por Pieroni revelaram que em 1571, o bispo D. Pedro Leitão visitou a capitania de Pernambuco e ali encontrou o padre degredado, que lhe revelou que a vida colonial abria novos horizontes ao seu espírito atormentado e aventureiro (Ibid.: 60). Por causa dos conhecimentos de alquimia, *que havia adquirido confusamente graças as suas leituras e com sábios estrangeiros, aliado ao desequilíbrio mental de que era dotado*. O autor refere que António de Gouveia foi rodeado de tal prestígio que foi considerado *um grande especialista das minas, um descobridor de ouro e prata* e, por essas qualidades, recebeu o epíteto de *o padre de ouro*. Este testemunho revela tendências de credo e cura pelos populares presentes em Pernambuco na segunda metade do século XVI, significando o exercício, ainda que indesejado, de práticas que fugiam ao controle dos centros de poder. Aline de Prado Moraes observa a respeito do imperativo de regulação inquisitória que:

Livrar as metrópoles de indivíduos indesejáveis, foi uma prática muito comum dentro da história, incluindo a de Portugal. Desde os fins da Idade Média, o banimento de homicidas, traidores, hereges e blasfemadores, entre outros, constituiu-se prática comum aplicada pelo Direito. Além de livrar as cidades dos elementos marginais também atendia a necessidade de povoamento e defesa de regiões estratégicas. Um importante desdobramento dessa prática fora, sem dúvida, o seu agregamento às políticas colonizadoras ultramarinas, pois estes delinquentes metropolitanos agora também serviriam para colonizar as recém descobertas terras indianas, africanas e americanas. Tanto é que Pedro Álvares Cabral ao retornar da terra brasílica em 1500 deixou dois degredados na terra de Santa Cruz. Com a Igreja não foi diferente. Desde sua institucionalização com o imperador Constantino e seu embasamento teórico com Santo Agostinho, tornava mais legítima sua autoridade

espiritual e terrena. Desde então deflagra guerras intermináveis com os opositores do dogma cristão católico. Imbuídos da autoridade terrena, não demorou muito, desde sua estruturalização a coibir de todas as formas possíveis todo e qualquer “desvio da fé”. A repressão se deu pelos mais variados métodos, indo desde a simples excomunhão, a flagelação, o banimento ou até a morte dos infiéis. Com a instauração do tribunal inquisidor na Idade Média, a Igreja criou mecanismos específicos para que se efetuassem os castigos dos desvios da Fé (Moraes 2004: 1).

A resistência ao modelo social de regulação atuava em local e tempo pouco previsto, de modo a driblar mesmo os agentes da inquisição. O degredo inquisitorial era regulamentado pelos regimentos da inquisição e esses sempre estiveram em consonância com as Ordenações do Reino. Segundo a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 392 (1996), estes regimentos vigoraram no período do Brasil colonial nos anos de 1552, 1613, 1640 e 1774. A principal responsável pela catalogação de dados da Inquisição no Brasil na referida revista, a Prof^a Dra. Sônia Aparecida Siqueira, aponta momentos históricos, sublinhando, inclusive, a progressiva expansão de *poder real sobre a instituição, culminando no regalismo setecentista* (1996: 497). Nos seus estudos, a autora observa que a ação do Santo Ofício no Brasil dominou a vida colonial através do objetivo de implantação da cultura portuguesa. Tal processo pautava-se pela criação de uma réplica do mundo português, além-mar, para o que o que se impôs o direito, que se converteu, *obviamente, num instrumento de aplicação à cambiante realidade cotidiana dos valores tidos por universais e permanentes* (Ibid.). Sônia Siqueira observa que *no Brasil, vigiram tríplices leis: leis régias, leis eclesiásticas e leis inquisitórias, que, muitas vezes, se misturaram para atender às exigências de dois planos: o da defesa da ortodoxia, da Igreja, e o da defesa da unidade das consciências, do Trono* (Ibid.). E tais realidades metropolitanas projetavam sobre a colônia o medo, ainda que a religiosidade da sociedade da colônia acabasse por *desafiar a religião idealizada por Trento, e flexibilizando a autoridade do rei* (Ibid.). Esta flexibilidade tinha como motivo, entre outros, um conjunto de fatores que impermeavam as radicalizações do poder, visto que a sociedade era constituída, burguesa, escravagista, e multirracial, com tendências inovadoras dos membros que a compunham, pelos objetivos que perseguiram, pelos imperativos dos modos de vida que eram obrigados a levar. Estavam presentes outros conceitos culturais como os de imigrantes forçados e escravizados junto a nativos descontentes. Na minha perspectiva dos fatos revelados por Siqueira (Ibid.), suponho não ter havido como solução a progressiva implantação do conceito laico. A este respeito, Silva Júnior (2015: 2) faz

saber, a partir de citação de Anna Cândida da Cunha Ferraz (2008), a descrição do valor normativo-social do parágrafo terceiro do artigo 72 da Constituição de 1891, por João Barbalho:

A fé e piedade religiosa, apanágio da consciência individual, escapa inteiramente à ingerência do Estado. Em nome de princípio algum pode a autoridade pública impor ou proibir crenças e práticas relativas a este objecto. Fôra violentar a liberdade espiritual; e o protege-la, bem como às outras liberdade, está a missão dele. Leis que restrinjam, estão fora de sua competência e são sempre parciais e danosas. É certo que nenhuma poderá jamais invadir o domínio do pensamento; este libra-se acima de todos os obstáculos com que se pretenda tolhê-lo. Mas as religiões não são coisas meramente especulativas e, se seu assento e refugio é o recinto íntimo da consciência, têm também regras a crença de que são resultado, ou a quem andam anexos. E – se ao Estado não toca fazer-se pontífice, sacerdote nem sacristão, e tampouco dominar a religião e constituí-la instrumento de governo, ... sendo exato que o Estado nada tem a ver com o fiel, com o crente, mas só em todas as relações, do poder público é dever assegurar aos membros da comunhão política, que ele preside, a livre prática do culto de cada um e impedir quaisquer embaraços que o dificultem ou impeçam, procedendo nisso de modo igual para com todas as crenças e confissões religiosas... (In Fischmann 2008: 58-9).

A prática do coco, enquanto manifestação litúrgica própria da jurema sagrada, no início do século 21, demonstra, no entanto, que o culto de cada um é ainda matéria para desconfiança e preconceito social de muitos que a ele se referem de modo dissimulado. Este dado revela o silêncio do desinteresse dos seus ativadores em discursar em público as suas opções de crença ou filiação religiosa, preferindo alimentar, em hipótese o discurso folclorista da dança própria de folguedos pós-laborais que animam festejos do calendário das políticas públicas.

3.2. O *Acorda Povo*, o coco e a devoção a São João Batista

São João, pregador da penitência, rogai por nós.

São João, precursor do Messias, rogai por nós.

São João, alegria do povo, rogai por nós.

A relevância do papel de São João Batista nas histórias de vida e nas referências do imaginário do coco emergiu durante o meu trabalho de campo. Ela reside em parte, pela autoridade de São João na sua qualidade de *precursor* de Cristo. A ele foi concebido o título da voz que clamava no deserto e anunciava a chegada do Messias, insistindo para que os judeus se preparassem, pela penitência, para essa vinda. A ele está associado um modelo comportamental dessa parcela da sociedade pernambucana, classe pobre predominantemente de negros e mestiços, que do final do século XIX até ao presente a ele guardam devoção de forma pessoal, e quase independente das ações da igreja. A essa devoção popular está associado o fenómeno do coco enquanto fundamento essencial do ritual religioso. Este dado revela um valor perspectivo da prática expressiva enquanto elemento *sine qua non* de realização do evento designado por *acorda povo*. Para se realizar um *acorda povo* os intervenientes buscam garantir a cadência do cortejo sonoro pelo toque do coco, edificando-o como elemento ritual, e não apenas como um recurso à mão para animar a festa. O *acorda povo* é uma categoria de devoção que se estende de norte a sul do litoral de Pernambuco, em comunidades de difíceis condições de sobrevivência que, até certo ponto, na perspectiva local, estão sob o abandono das autoridades. Nos centros urbanos esta manifestação ritual ocorre também em classes dessa tipologia de relação com o centro de poder, corroborando com o dado do *acorda povo* e o coco estarem ambos relacionados com a classe do sector de serviços ou de subsistência. Esta é uma classe de pouca infraestrutura, para a qual no início do século 20 faltavam condições favoráveis para uma vida digna, conforme a noção dos direitos humanos. Cito a esse respeito, como exemplo, um depoimento de minha avó Leonilda Alcântara Barreto, que em vida referia não haver na primeira metade do século 20, luz elétrica, e por isso se usava o *candeeiro*. E que para se ter água em casa se buscava no rio, em chafariz ou em poços. O fogão era de lenha e carvão. Na

ausência de sistema de saneamento eram feitas valas pelas ruas e becos para conduzir as águas após serem utilizadas nas casas, e quem podia ou sabia, fazia uma fossa para depositar os dejetos. No litoral de Pernambuco, quem não tinha trabalho de sustento vivia colhendo frutos ou aventurando-se na pesca ou *catação* de caranguejos. E outros cuidavam de porcos, vacarias, galinhas e bodes. Aqueles que adquiriam competências num domínio laboral eram respeitados por terem um ofício, ainda que fora deste reduto trabalhista fossem subjugados e tratados como categoria social ou racial inferior e distinta do lastro da sociedade. Este universo esquecido do mundo dos centros urbanos e estruturado sobre uma dinâmica própria, e rústica, nas formas de relação com a natureza, aos poucos foi sendo invadido pela cidade que crescia. As suas práticas expressivas influenciaram as da sociedade que com eles passou a dividir espaços. A música e a dança disseminavam-se pelas ruas na voz de profissionais liberais e de subsistência constituindo mesmo um panorama de bairros suburbanos. Como exemplo, cito o caso do canto de trabalho utilizado por vendedores ambulantes, tal como o tema cantado por Pombo Roxo num de seus cocos que trata do modo musicado de ganho de um vendedor de peixes e crustáceos das ruas do Bairro do Amaro Branco em Olinda – reduto festejado pelas políticas públicas e media como local próprio de grandes coquistas da Região Metropolitana do Recife. (Exemplo em 🎵 áudio 3)

Vendedor de Caranguejo

(🎵 áudio 3)

R E F R Ã O	{	Sou vendedor de caranguejo	PUXADOR {	Eu gritei sururu, marisco e camarão		
		Vendedor de caranguejo		Sou filho de Amaro Branco		
		Eu gritei sururu, marisco e camarão		REFRÃO	_____	
		Sou filho de Amaro Branco		VARIANTES	— (A,B,C,D,E) —	
		Vendedor de caranguejo		RIMA FIXA	_____	
Variante A		Vendo bem a meu vizinho	{	Variante B	Vejam bem que casa linda	
		Lá do bairro de Peixinhos			Variante C	Lá no centro de Olinda
		E começo a gritar			Variante D	Lá no Bairro é um colosso
		Olha o caranguejo-çá (auçá)			Variante E	Lá no bairro de Rio Doce
		Eu peguei ele na lama				Eu ouvi disse-me-disse
		E vim direto de Goiana			Na cidade de Recife	
		Para mim negociã			Eu dormi numa esteira	
					Lá no bairro da Barreira	

As dificuldades do cotidiano, tal como me testemunharam Bihino³⁴ e Manuel Pereira, não estarão dissociadas da falta de interesses e vontade políticas dos centros de poder sobre as necessidades dessa camada da população. Em hipótese, concebo que esta desatenção política tenha ligação com o fato das pessoas dessa categoria social possuírem na sua árvore genealógica ligações com degredados, índios, negros e ciganos. Fato que induz nas mentalidades do senso comum da sociedade uma perspectiva de invisibilidade relativamente a práticas e mesmo às pessoas dos cantadores, ainda que estes sirvam a indústria do entretenimento e a dos discursos identitários locais, regionais e nacionais em momentos propícios. Mas de resto, a atenção para com essa classe pobre e detentora da cultura identitária do Estado de Pernambuco é mínima, revelando um contexto contínuo de insignificância sobre a sua qualidade de vida. Por outro lado, da consciência de pobreza, inferioridade e submissão por parte dos integrantes dessa parcela da sociedade pernambucana, emerge uma visão particular e identitária de teor corporativo que tende a ver o centro de poder como um inimigo comum, que lhes induz táticas de resiliência e superação. No entanto, em hipótese estendida e aplicada ao caso da parcela da população associada aos cocos a partir do pensamento de Rafael Menezes Bastos³⁵, esta condição de inimigo comum tende a gerar também um tipo de autodefesa do corpo social de minorias brasileiras. Este tipo de autodefesa mostra-se ofensiva de vários modos de comportamento social através de uma suposta resistência e reação aos domínios do centro de poder. Rafael Menezes Bastos sugeriu em hipótese que a tendência de depredação do património público presente em alguns contextos sociais seria uma herança de atitudes coloniais de agressão a tudo o que dissesse respeito ao centro de poder, como se o património público fosse uma extensão dos dominantes. Numa forma mais ampla de perspectivar, a festa e o lazer tendem a suprir o espaço de voz desta classe que invade toda a sociedade. Sob esta perspectiva, o comportamento social desta classe subjugada agride a parcela elitizada da sociedade, que pouco exercita a tolerância por juízos de valor depreciativos dos modos dos supostamente chamados *pobres, incultos e selvagens*. Nesta linha de pensamento, esta arena de conflitos gera incômodos e medos, chegando mesmo a dar a impressão de que a sociedade está ameaçada nas ruas pelos *indesejados*. O coco, como o hip hop, os grafittis, pichagem de

³⁴ Cantador da Comunidade do Gambá, município de Goiana, litoral norte de Pernambuco.

³⁵ Perspectiva proposta em hipótese por Rafael Menezes Bastos em 2006 na FCSH em Lisboa, durante palestra proferida quando da sua participação no Seminário de Tendências Recentes da Etnomusicologia por convite da regente da unidade curricular, a Prof^a Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

muros e práticas litúrgicas de mestres e caboclos, e os toques de terreiro de xangô, passam a ser temidos como um levantamento dos pequenos sobre os grandes (Certeau 2000). A classe média vê-se assim dividida entre a adesão aos pequenos ou a conversão estratégica aos meios de ascensão oferecidos pelos centros de poder. Na minha hipótese, a dicotomia da escolha centrar-se-á nas especificidades de cada contexto de relações sociais. De forma que, metaforicamente, a sociedade ora comunga com a pobreza dos cocos e das ideologias dos excluídos, ora finge comungar-se com o poder. E o coco surge no espaço religioso como veículo de metáfora de vida. A imagem simbólica de peregrino de São João Batista, nutrida pela folclorização dos comportamentos dos mais pobres, apazigua as consciências. Neste sentido de perspectivar o imaginário em torno de São João Batista, trago como hipótese a metáfora de que este santo nutre prerrogativas de controle em expectativa pelos centros de poder, por permitir uma visibilidade do universo conceptual dos pobres, ao mesmo tempo que viabiliza um diálogo da instituição governamental com esta demanda popular. Nesta arena, ora proposta, a imagem de peregrino toma conta dos fiéis que se mobilizam para uma procissão, mesmo que esta seja de origem popular, como no caso do *acorda povo*. Em contrapartida, as atitudes que acionam a festa entre os excluídos pode configurar um sentido totalmente oposto de exercício de um poder popular que toma as ruas mesmo contra a vontade e o bem querer da sociedade dominante. A festa libera em si a expressividade a limites incontidos pelos preceitos dos centros de poder, e todos cantam em tão alto tom que chegam mesmo a acordar literalmente todos à sua volta. E nas reuniões, em praça pública, a dança toma tal amplitude de gestos que, ao mesmo que supre a expressividade de uma cultura, agride, pela incisiva demonstração de liberdade e de autonomia ao que a tolerância dos dominantes suporta. Os tambores ecoam pelas ruas, a cantoria coletiva inflama-se, os risos, as alegrias, a comunhão dos fiéis com santos e espíritos, os gestos espontâneos e alargados, expandem-se, e tudo congrega a uns, e agride a outros. Assim ecoam os brados: *Viva a São João Batista! Viva ao Acorda Povo! Viva aos Senhores Mestres! Viva aos Encantados! Viva ao coco! Viva aos índios! Viva aos negros! Viva ao povo! Viva a liberdade popular!*

Através de uma vida concebida como extremamente coerente, São João Batista passou a ser conhecido como profeta. O seu exemplo de perseverança e fé tornou-o modelo e exemplo de personalidade e devoção que proporciona no imaginário nordestino a metáfora do próprio povo sofrido e persistente. O comportamento de

anunciação da proximidade da vinda do Messias e a sua prática de peregrinação materializa-se no ritual simbólico de purificação corporal por meio da imersão dos fiéis na água como processo de uma mudança interior de vida. Fato que no século passado induzia fiéis a participarem no cortejo do *acorda povo* ao som de cantorias de coco até as margens das águas de um rio ou mar para se banhar. A figura do homem comum de vida difícil, dedicada à superação e à realização de uma verdade maior e mais dignificante pela espiritualidade, projeta em São João Batista a metáfora humana do peregrino (Bauman 2003). Um exemplo seguido ou pelo menos associado à vida comum do povo sofrido do Nordeste do Brasil. Esta população, de origens diversas, na posse de suas mágoas e ressentimentos, reconstrói as suas vidas em arenas de negociação continuada com o *outro*. Nas suas histórias de vida esta população herdou categorias sociais tais como casos de violências, escravatura, degredo, difamação, humilhação, e privação de direitos culturais, entre outras. E estes fatos foram herdados pela oralidade. Os índios perderam as suas terras e o direito de liberdade sobre elas, sofrendo a dissolução da sua língua e da sua cultura. Os negros sofreram rupturas de vidas transcontinentais, tornando-se enclausurados num novo mundo sem referência nem condições além da memória, e da fé nas suas divindades. Os degredados viram-se punidos e relegados à própria sorte em terras tidas como inóspitas e selvagens³⁶. São João Batista, apelidado, carinhosamente, *João*, torna-se imagem do próprio povo. Um motivo comum de festejo, comunhão e congregação, que periodicamente oportuniza aos seus fiéis momentos de fé e religação com forças superiores, exercício de devotamento, resiliência e diversão.

O *acorda povo* surgiu como manifesto ritual religioso de peregrinação que saía às ruas pela madrugada ao som do coco, evocando os seus adeptos para, em procissão, seguirem até ao ponto e momento principal do banho coletivo. O banho, seguido de festa também ao som do coco, é assim recordado, segundo lembranças de Ana Lúcia, da sua infância e juventude em Olinda, e de Tia Fáfa, da sua juventude nos Bairros de Água Fria e do Arruda onde reside, ambos em Recife, tal como acontecia em vários outros bairros. Na Região Metropolitana do Recife este festejo litúrgico teve o seu auge até aos anos de 1980, no município de Itapissuma, conforme relato de João Gago e Manuel dos Passos, residentes nesta cidade. Outros momentos fortes de coco aparentemente associados também à memória de *acorda povo* são recordados por Tia

³⁶ O degredo foi uma punição comparada como a morte pois imaginava-se o Brasil como o próprio inferno.

Fáfa e Ana Lúcia quando iam aos festejos de São Gonçalo do Amarante em Itapissuma³⁷. O cruzamento destes dados permite-me supor a importância destes rituais desenvolvidos por comunidades de pescadores, predominantemente do município de Itapissuma. A especificidade destes eventos religiosos está no fato de que tais comemorações de devoção e brincadeira ao ritmo do coco eram comungadas por várias comunidades que se deslocavam todas em caravana para um mesmo ponto de ocorrência (o município de Itapissuma), e para outros pólos onde viesse a haver festejos e acorda povo em homenagem a santos populares. Santos que tinham relações sincréticas respectivas com divindades de xangô, umbanda, jurema, vinculavam formas diferentes de credos numa mesma festa. Desta forma, havia rezas católicas ladeadas, em simultâneo, com devoções indígenas ou negro-africanas para os mesmos símbolos, nomes e atitudes. Esta metáfora de humanidade e de referência de vida chegou ao ponto de nas festas dos meses de junho e julho da igreja católica passar a ser designada popularmente como *Festas de São João*. Esta forma de apropriação e uso de sentidos torna na atualidade confuso e incerto identificar a justificação exata do uso do termo *festas juninas* para este período anual do calendário de festas brasileiras. Para uns *junina* indica o mês de junho, e para outros indica relação a *joaninas*, de São João. O fato é que tal período, do termo São João referente a festa anual nos meses de junho e julho, constitui marco identitário da cultura local, estadual, regional e nacional. Tal fato conflui para uma fatia significativa de divisas económicas pelo turismo cultural e pelas indústrias fonográficas e do entretenimento que ativam políticas públicas da cultura popular em Pernambuco, e no Brasil. No Bairro do Arruda existia uma igreja de São João. Era uma igreja particular. Na verdade, um altar feito numa casa pelo próprio proprietário devoto de São João. Tia Fáfa lembra que esta igreja existia na Rua da Regeneração³⁸, zona norte da capital do estado de Pernambuco, Recife. Com base nas suas lembranças ela emotivamente relata:

Ali perto da padaria tem uma casa que o homem era devoto mesmo. Ele tava velho e morreu. Ali saía a procissão lá da casa dele. Às vezes vinha a Bandeira de São João p'rali pra casa dele. Às vezes vinha Bandeira do Bairro de Santo Amaro. Tinha a Bandeira de São João de Campo Grande, tinha a bandeira de São João de Casa Amarela. Aí reunia todo mundo e era coco pra todo lado! (Tia Fáfa, entrevista cedida em 16.01.2007).

³⁷ Festividade citada no capítulo 2 em dados de geo-referência do município de Itapissuma.

³⁸ Infelizmente não tive oportunidade de me deslocar ainda até ao endereço referido por Tia Fáfa para verificar se ainda existe tal igreja particular.

Tia Fáfa faz referência ao fato de que muitas das vezes se reuniam vários grupos de devotos que se dirigiam para a igreja particular daquele homem. É interessante o plano relacional de tolerância e permissividade que girava nestes festejos, a ponto de toda gente ir e vir pelo interior da casa do proprietário sem mesmo jamais tomar conhecimento do nome dele. E outro fato significativo a observar é que as Bandeiras de São João circulavam entre comunidades de fieis sem a menor participação da igreja católica. Era realmente uma atividade exterior aos ritos católicos das paróquias locais da igreja. A partir do que perguntei:

Tia Fáfa, e o que a igreja dizia disso? A igreja achava que era uma festa boa ou a achava ruim?

Ela respondeu sem nenhum constrangimento:

Eu não tenho nem noção do que a igreja pensava dos festejos de São João. Porque antigamente eram festas respeitadas. Porque época de São João era feriado. São Pedro era feriado. E agora não é mais. Agora tiraram os feriados de São João e de São Pedro (Ibid.).

É de observar que um dos motivos referenciais de validade de uma manifestação está no retorno interpretativo da sociedade. E se a gestão pública permitia a reunião e os cortejos desta natureza ao ponto de instituir um decreto de feriados nos dias de São João e São Pedro, o entendimento emanado desta perspectiva, cultivada por esta parcela da sociedade, foi da não-preocupação com os juízos de valor daqueles que de qualquer modo não viam com bons olhos a realidade comportamental desse grupo social. Este dado estava presente nas considerações de Tia Fáfa. O predomínio desta concepção tornou-se evidente quando Tia Fáfa observou que com o fim dos dias de feriado supracitados, a prática do acorda povo e as rodas de coco foram desaparecendo. Será que o fim dos acorda-povo, o fim desses tempos e espaços de confraternização e culto religioso indesejados pela ordem pública, resultou de uma ação estratégica de desarticulação de identidades de cultura paralela à normalização oficial em desenvolvimento na sociedade? Dirceu Lindoso (2005) verifica interesses ideológicos dos centros de poder elaborados sobre os quotidianos das classes populares, que

permitem conceber que houve alguma estratégia com este fim. O fato por mim percebido, em hipótese, a partir de diversos depoimentos é que, através da ação estratégica dos centros de poder vieram a criar-se impedimentos de recursos contextuais que davam suporte à prática, sustentabilidade e validade das atividades expressivas do acorda povo e das rodas de coco. Com o fim legal dos dias de feriado, inibe-se a iniciativa no seu núcleo organizacional e executor, os fiéis e brincantes. Desta ação resultou, ainda em hipótese, uma assimilação passiva da nova regra imposta sob justificativa de uma nova dinâmica das políticas de produção económica, fato que, como consequência, gerou uma dispersão da concentração dos seus adeptos para esta festa de tradição congregacional popular. Fez-se pois valer a regra: dilui-se a ação pela inibição de um dos seus elementos motivadores. A partir de Bauman ([1996] 2003) podemos compreender que essa diluição promoveu o deslocamento do potencial criativo e motivacional dessas categorias sociais envolvidas no acorda povo, e consequentemente imersas no universo sonoro dos cocos, para um novo plano de apropriação condizente com a dinâmica capitalista de poder. A ação estratégica que, em minha hipótese, arregimentou, por indução, os contextos de peregrinos do passado, para torná-los os turistas (Ibid.) do presente. De modo que a prática expressiva fosse ressignificada estrategicamente e transformada nas tendências globais, já que não tinha sido possível exterminá-la da natureza expressiva *de vagabundos* (Ibid.) dessa parcela da população. Agora, na atualidade, pouco se ouve de acorda povo, e o seu elemento principal, o coco, entra progressivamente no rol dos produtos de consumo, em CD's, DVD's, shows, ressignificações e reapropriações na música erudita, no movimento armorial³⁹ ou deste resultante como repertório, no jazz local e nacional de identidade brasileira, no rock, pop e metal, na MPB, no hip hop, no forró, no pagode, no samba, na world music. Conceber que a devoção a São João Batista está agregada tanto a cortejos independentes das iniciativas e considerações da igreja e outros setores de poder, quanto à manifestação musicada destes cortejos sob influência afro-indígena, me induz a compreender que o fim desta brincadeira representou uma nova era – um novo perspectivar que guia os planos de relação cultural com o simbólico e a sua funcionalidade. Com o impedimento e falta de estímulo nesta arena de espaços, tempos

³⁹ Movimento artístico de iniciativa erudita a partir do uso de referências da cultura popular do nordeste brasileiro.

e metáforas populares de relação, a população de brincantes tendeu a assimilar a música de consumo em detrimento das suas práticas musicais do passado assim desarticuladas..

Outro ponto a ser considerado como mecanismo de diluição de práticas expressivas religiosas fora dos domínios da igreja foi desenvolvido por parte de denúncias da classe média residente nas imediações dos pólos de festividade, que adepta de ideologias centrais de repugnância contra as práticas desta ordem acionava na ordem pública para coibir tais festejos. A este respeito Manuel Maiá⁴⁰ cita que a sociedade branca se inquietava com as reuniões noturnas e agitadas que varavam a noite, delegando para agentes da polícia o papel de investigar e reprimir tal furdunço (2004). Do batuque ensurdecido, surgiam conjecturas de possíveis práticas anticristãs. Esta perspectiva era agravada pelo fato da igreja não comungar com os praticantes dos acorda povo as suas celebrações a São João Batista. A este respeito Tia Fáfa deixou-me perceber que a igreja jamais houvera organizado a procissão em homenagem a este santo:

(...) Era o povo que fazia. (...) As pessoas iam pra procissão delas com o coco e depois iam fazer a festa. Fazer a dança. E a igreja, não! Nunca fez não! Que eu saiba nunca fez não! (Tia Fáfa, entrevista cedida em 16.01.2007).

Os atos de devoção estavam associados a um compromisso pessoal, muitas das vezes transferível para outra pessoa que, tal como o devoto inicial, assumia o pagamento das promessas e o compromisso de zelos ao santo. Esta dedicação durava toda uma vida e conseqüentemente era perpetuada pela transferência da devoção de pais para filhos ou parentes, ou ainda pessoas próximas. Este comportamento está ainda muito presente no quotidiano de algumas pessoas em Pernambuco. O modo dá-se também entre os iniciados nos cultos afro-brasileiros e em demais fenómenos de tradição oral. Tal forma de compromisso, comum em todo o Nordeste, tendia a envolver o fenómeno sonoro quotidiano como equipamento de condução e ativação do pagamento de promessas, e em torno do qual se mobilizava toda a comunidade. No litoral de Pernambuco não foi diferente, e o coco, enquanto comportamento corriqueiro nas camadas pobres da sociedade foi institucionalizado como modo natural de integrar

⁴⁰ Manuel Salustino Cândido, conhecido por Manuel Maiá, antigo Presidente da Federação dos Cultos Afro-brasileiros de Pernambuco, que em 2004 residia na Rua Marcílio Dias 27-A, Água Fria, na cidade de Recife.

todos em momentos tão significativos das suas histórias de vida. Em torno dele mobilizaram-se conjuntamente interesses de encontro social, lazer, devoção, e identificação do *eu* entre o *nós*. A este respeito Tia Fáfa testemunha:

A vida antigamente era boa, (...) As festas era tudo assim: começava cedo e terminava cedo. Não tinha baile assim pra virar [a noite] (...) no São João tinha coco. (...) O São João era o mês de coco. O mês de carnaval era carnaval. E era assim. (...) Dancei muito coco. (...) A gente era aquela turma que se reunia, com um bombo, com caracaxá né, e fazia aquele coco e cantava aquelas toada, aqueles coco, aquelas emboladas. (...) quando tinha uma promessa, que a pessoa fazia uma promessa pra São João, aí tinha a procissão de São João. Tinha a Bandeira de São João. Saía daquela casa de [devotos de] São João. Aí reunia os pessoal, tinha a procissão. As moças tudo de branco, de capela. As donzelas era quem carregava o andor de São João até a Capela de São João, onde se deixava ele. Ai nesse intermédio de ter aquela procissão, aí era acompanhada por um coco (Tia Fáfa, entrevista cedida em 16/01/2007).

À medida que relatava cada momento de um passado *bem vivido*, Tia Fáfa, lembrava a cantoria do acorda povo, que emergia na sua mente como *flash* refrescado. E assim ela cantou: (exemplo em áudio 4)

Acorda Povo

(🎵 áudio 4)

Acorda Povo que o galo cantou
São João é primo do Senhor
Que Bandeira é essa que vamos levar
São João para festejar

Acorda Povo Fafa

A - cor - da po - vo que 'o gã - locan - tou São Jo - ão é pri - mo do Se - nhor a - cor - da
po - vo que 'o gã - locan - tou São Jo - ão é pri - mo do Se - nhor Que ban - dei - ra 'é es - sa que va - mos l -
var São Jo - ão pa - ra fes - te - jar A - cor - da

Havia nos cocos cantados, segundo as memórias de Tia Fáfa, um sentido simbólico de reforço da convivência social e reencontro individual. Sentidos retirados do cotidiano comum a todos, criando uma comunhão de experiências e motivações. Tia Fáfa permite perceber que não eram temas apenas de função espiritual, de regulação social e controle de desvios de personalidade. Estes elementos acionados revigoravam a auto-estima e dirigiam também o comportamento dos indivíduos pois projetavam em fatores comuns cantados um sentimento de vigilância e manutenção da ordem pelo receio do erro, pela dor, pela culpa. Ela lembra que havia um coco que falava de uma lenda viva no imaginário dos pescadores de Itapissuma, na qual um peixe diferente havia sido tirado do braço-de-mar que separa a cidade de Itapissuma da Ilha de Itamaracá por rede de pescadores, e que esse peixe chamado *Tuninha* chorava como um ser humano: (Exemplo em áudio 5)

Tuninha

(🎵 áudio 5)

*O povo de Itapissuma, tem uma sorte mesquinha
No meio de tanto peixe, não conhecer a Tuninha
Mandei chamar três pessoas, para no peixe atirar
Se soubesse que era Tuninha, não tinha ido matar
Depois que o peixe morreu, estremeceu e gemeu
Caia lagrimas dos olhos, quando a Tuninha morreu*

Acerca desta lenda Tia Fáfa teceu considerações afirmando não ter certeza do ocorrido, apenas que vivenciou essa história do imaginário popular como todos os da sua época: com um misto de estranheza, crença, medo e fascínio.

Dizem os pessoal. Eu não sei não. Eu não cheguei a ver isso não. O pessoal antigo é que dizia que tinha aparecido um peixe em Itamaracá. De Itamaracá pra Itapissuma. Era um peixe diferente. Aí os pessoal ficaram tudo... coisa... [ficaram todos sem saber o que fazer] ... aí chamaram o pessoal pra tirar. Os pescador, tudo [todos] ... aí atiraram e mataram. Aí disseram que esse peixe era um peixe milagroso. Era a Tininha. Aí disse que quando ele morreu, disse que chorava. (Tia Fáfa. Entrevista cedida em 16/01/2007)

Para a *estranheza*, suponho haver um processo crítico, ainda que respaldado pela consideração e confiança afetiva nos que lhe contavam a lenda. Para o sentimento de *crença*, suponho manifestar-se a consciência do pouco conhecimento dos fatos da vida, que nesta lenda emerge das profundezas de um braço de mar que contorna a Ilha de Itamaracá⁴¹, conferindo a possibilidade real de haver seres e formas de vida inimagináveis para além da sua realidade quotidiana. Para a sensação de *medo*, suponho manifestar-se na sua cognição a possibilidade de um julgamento e punição por parte da natureza por tudo o que se possa fazer de mal, que aqui se materializa no sentimento de arrependimento pela morte de um ser misterioso e encantado. Nesta metáfora verifica-se uma relação com valores não-humanos de encantamento que se reverte num poder imaterial ao qual o homem é submisso. E para o sentimento de *fascínio*, está o móvel propulsor da curiosidade e busca do novo que impulsiona a humanidade para o desconhecido como forma de domínio dos espaços. A Tuninha surge nesta cantoria como objecto/metáfora sobre o qual se manifestam valores multifacetados de integração dos homens com a realidade circundante. É incontestável a presença da influência indígena neste enredo cantado e legitimado com uma lenda da Tuninha, por trazer no seu conteúdo uma linguagem cosmológica própria da cultura imaterial indígena local.

Tais vetores de padrão indígena, quando ligados a elementos fundamentais da sobrevivência do grupo induzem no imaginário coletivo valores míticos que guardam fundamentos mágicos da cura, encantamento e poder sobrenatural. Os mitos de lendas e contos de encantados trafegam no imaginário enchendo-se de simbolismos que fazem desta parcela da população um grupo coeso e regido por sentimentos afetivos de parentela por uma crença em elementos imagéticos organizacionais. O coco, neste padrão dos *acorda povo*, supria, assim, funções expressivas e de reprodução de valores estruturais do comportamento moral pessoal e coletivo, por meio de uma cultura disciplinadora e reguladora, ainda que permeada de uma sensação de permissividade, de liberdades e de expressividades criativas. E este estado de liberdade e de associação de vetores morais ou quotidianos permitia acionar mesmo, durante as procissões de *acorda povo*, elementos humanizadores imaginados como do próprio *São João Batista* pela adequação de caracteres da índole humana a um provável comportamento do santo em cortejo. Tal qual a seguinte toada ainda presente na memória de Tia Fáfa – canção que

⁴¹ O Canal de Santa Cruz, citado no Capítulo 2 aquando da geo-referência a Itapissuma e Itamaracá.

permitia os imaginários conceberem um São João propenso às diversões, desejos e prazeres. (Exemplo em 🎵 áudio 6).

Acordai João

(🎵 áudio 6)

São João foi tomar banho, com vinte e cinco donzelas
As donzelas caiu n'água, São João caiu com elas
Acordai, acordai, acordai João
João tá dormindo e não ouve não.

Acordai João

Tia Fáfa (informante)

São Jo-ão Foi to-mar ba-nho com vin-te cin-co don-ze-las As don-
ze-las ca-iu n'á-gua São Jo-ão ca-iu com elas. Acordai, A-cor-dai, A-cordai Jo-ão Jo-ão tá dor-
min-do/e não ou-ve não. A-cor-dai, A-cor-não. São Jo-não.

Em esclarecimento ao enredo da toada cantada durante o acorda povo, Tia Fáfa explica:

Quer dizer que: no intermédio da procissão das festas de São João, dizem o pessoal que ele [São João] não via não [que São João não via a procissão] e ficava dormindo. E as donzelas ficavam cantando pra ver se São João acordava.

Por isso elas cantavam:

*Acordai, acordai, acordai João
João tá dormindo e não ouve não.*

Então perguntei: mas por quê se pensava isso, que São João dormia?

Ela respondeu sorrindo:

Era uma lenda! Uma lenda. Em que, em toda procissão de São João, Ele dorme e não vê a passagem da festa dele, a festa de São João (Tia Fáfa. Entrevista cedida em 16/01/2007).

Deste dado permite conjecturar-se a existência de uma apreciação alargada e flexível para as comemorações do Dia de São João. A flexibilidade proposta exercita uma permissividade diversa para cada uso de modelos litúrgicos próprios da igreja católica em manifestações de compromisso religioso. E essa permissividade, de certo modo conquistada pelo povo, e não por concessão da igreja, vinha a incomodar, por se manifestar como mimética de ritos da igreja que se fundem com os ritos litúrgicos afro-indígenas criticados pelos opositores desta brincadeira. Neste plano de identificação do que não era católico foi observada *a presença dominante de bombo, ganzá, dança lasciva e euforia beirando a libertinagem*. Decerto que este ritual ainda persiste no padrão de vida de alguns poucos devotos de São João. Mas essa prática fica cada vez menos evidente nos pólos urbanizados deste início de século. Em hipótese, a partir da minha construção deste dado, o desaparecimento do acorda povo em meio urbano ocorre por um processo crescente de reificação/museificação⁴² das tradições locais e complementar incentivo subliminar de adopção de comportamentos globalizados, viés económico das expressões quotidianas. Ainda em hipótese, com base na minha observação dos meios de dissolução da prática de tradição oral dos acorda povo, proponho haver uma dinâmica social e política incidindo sobre este público de devotos. Esta ação por mim elencada diz respeito à tendência para as agressivas investidas de conversão religiosa por parte de instituições protestantes que, paulatinamente assumem no Brasil um poder político e de domínio sobre os meios de comunicação de massa tais como rádios e TVs. Estes segmentos institucionais industrializados visam regimentar para as suas igrejas os antigos devotos dos acorda povo, que agora se vêm sem esta prática por causa destas ações de tendências pós-modernas de patrimonialização.

A construção da identidade dos que buscam a devoção nos acorda povo revelou-se equipamento de regulação e transformação de conduta. A prática dos acorda povo é alvo de preconceito e críticas severas por parte do senso comum, por ser tida como pouco séria no sentido do cumprimento de preceitos referidos pela igreja católica. No

⁴² Utilizo o termo museificação no sentido da patrimonialização do comportamento popular como categoria engessada e imutável de um passado não mais presente – uma folclorização ou processos de refolclorização.

imaginário coletivo registado e difundido pela igreja, *a vaidade*, *o orgulho*, ou até mesmo *a soberba* são tendências de personalidade ausentes em São João Batista, podendo aqui ser hipoteticamente identificadas, tais características morais de São João, como virtudes necessárias também entre os elementos das comunidades de pobres de zonas suburbanas do Recife que comungam a devoção ao santo pela prática dos acorda povo. Segundo me possibilitou perceber Tia Fáfa, no Bairro do Arruda, esta busca pessoal e coletiva de adequação a preceitos associáveis a São João Batista está presente nas expectativas dos brincantes dos acorda povo. Esta busca pode também ser uma realidade noutras comunidades de pescadores, criadores de animais, trabalhadores de serviços e subsistência, comerciantes e agricultores do litoral, igualmente devotos a São João. Principalmente quando os coquistas fazem questão de registar que o ambiente da cantoria é de respeito e dignidade, é interessante entender que a imagem de dignidade perseguida pelos fiéis surge como reforço do fundamento que adota São João como santo popular. Outro vetor de virtuosidade que destaca São João Batista como equipamento essencial de orientação moral e compromisso religioso está nos registos bíblicos acerca da sua austeridade e fidelidade cristã, a partir do que é confundido / identificado com o próprio Cristo. Concebo aqui que essa proximidade com o Messias, adicionada à sua imagem de homem comum de comportamento cristão, de humildade e pequenez almejadas pelos fiéis, pesa sobremaneira numa apropriação destas virtudes como marcadores da identidade coletiva, pela devoção privada e mesmo dissociada da igreja. Visto que João Batista se fez digno por iniciativa própria, representando implicação de perseverança e consciência de uma disciplina espiritual-religiosa, é interessante observar que, na perspectiva e consciência dos devotos a São João, não há, e parece nunca ter havido uma participação significativa por parte da igreja nesta comemoração religiosa. Além disso, não há memória de que em momento algum alguém da população tenha por sua vez ido, ou esboçado interesse em solicitar uma autorização ou mobilização conjunta com a igreja para realização da festa. A partir desta perspectiva, que suponho em hipótese relativa a este fato, os estereótipos de profanidade aplicados à categoria coco resultam da indisposição da igreja em participar destes festejos. A este fato se agregam as ações desencorajadoras e repressivas impostas sobre os festejos do coco pelas demais autoridades públicas, por estes festejos se constituírem em manifestações religiosas apoiadas por terreiros de xangô, jurema e umbanda. Considero a este propósito pertinente juntar a este dado a consideração de que essa participação ativa de juremeiros, xangozeiros e umbandistas nas procissões e festejos a

São João Batista tenha peso implicativo na relativa demonstração de desprestígio por parte da igreja junto das festas populares do acorda povo. Este fato induz supor que mesmo quando há uma participação singela e acanhada da igreja, esta se dá por conta do volume de fiéis das paróquias envolvidos nesta manifestação litúrgica.

3.3. São João Batista, os cultos afro-brasileiros a Xangô e detalhes rítmicos

Parafraseando Maristela Andrade (2002, *in* Andrade 2009: 106) no que esta autora verifica sobre o brasileiro, observo que o homem do litoral pernambucano apresenta nas suas formas de representação um carácter predominantemente religioso, e isso reflete-se na sua vida quotidiana na capacidade de expressão de múltiplas formas de fé religiosa, de modo que as suas condutas e crenças religiosas constituem parte fundamental do *ethos*⁴³ da cultura pernambucana. É de destacar que em pleno século 21 as pessoas continuam procurando a alternativa religiosa para resolver os seus problemas, expressar os seus sentimentos e ativar a memória coletiva ainda que por meio de um comportamento de turista (Bauman [1996] 2003). O culto a São João Batista configura-se localmente como uma forma popular de relação com Deus, com o divino, e/ou com o supremo. E isso dá-se na medida em que se buscam alcançar, através deste santo, benefícios pessoais pelo zelo e cumprimento de rituais similares aos da igreja. A partir desta constatação, considera-se que o *catolicismo popular* brasileiro conserva os seus códigos próprios, as suas metáforas e a sua linguagem com significados muitas vezes abertos, permitindo interpretações diversas, o que gera desencontros, dúvidas, críticas e cepticismo pelo senso comum. O seu carácter metafórico e performativo sobrepõe um processo de produção de sentidos universais, exigindo para tal um envolvimento ritual e afetivo com o contexto da sua manifestação no quotidiano. Este dado faz-se perceber no censo demográfico de 2000 pela sensível queda no número de fiéis da igreja católica desde 1970, evidenciando uma mobilidade de adeptos desta para outras religiões, ou mesmo dos que se confessavam seguidores de um sincretismo religioso crescente no país, pela versatilidade e vantagem de se

⁴³ Refiro o termo *ethos* para aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos ou da comunidade e que marca as suas realizações ou manifestações expressivas.

identificarem como católicos não-praticantes. Tal como consta no quadro abaixo, os únicos movimentos religiosos que sofreram perdas em número de seguidores foram o católico e o das religiões afro-brasileiras, o que implica conceber que o dos sem religião, uma categoria crescente, comunga uma liberdade de mobilidade, e que as referidas perdas representam os que preferiram não se fixar numa única denominação.

Interpretação de variação de filiação religiosa por grupo

Valores de filiação religiosa expressos em percentagem da população				
Religião	1970	1980	1991	2000
Catolicismo	91,8	89,0	83,3	73,9
Protestantismo	5,2	6,6	9,0	15,6
Sem religião	0,8	1,6	4,7	7,4
Espiritismo		0,7	1,1	1,3
Religiões afro-brasileiras		0,6	0,4	0,3
Outras religiões		1,3	1,4	1,8

Figura 14 – Quadro de variação de filiação religiosa por grupo. *Fonte: Recenseamentos demográficos do IBGE de 1970, 1980, 1991, 2000. in 'Atlas da filiação religiosa e indicadores sociais no Brasil'.*

Nas perspectivas por mim testemunhadas, a não-obrigação de cumprimento de determinados preceitos da igreja, somada às possíveis vantagens de circulação entre outros dogmas e segmentos de seitas, propicia às pessoas não estar comprometidas na sua consciência íntima com uma confissão ou credo. Esta atitude revela o carácter turista (Bauman [1996] 2003) que busca não obter compromissos e vínculos que o possam amarrar a condutas e/ou a procedimentos. Pode-se, pois, ir à missa, receber as bênçãos do padre, tomar a hóstia consagrada pela liturgia, e ir a um vidente ou adivinho, participar em cultos litúrgicos de xangô, jurema sagrada ou protestantes, sem que se tenha posto em descrédito a sua imagem aos olhos da sociedade. Desta forma, se se conceber, e principalmente se se identificar como *não-praticante*, num país que guarda uma relação ambígua, de prestígio ou conflito com uma identificação doutrinária, isso significa estar-se resguardado de possíveis represálias no convívio social, e possuir-se

passasse livre para múltiplos vínculos⁴⁴. O grupo das religiões afro-brasileiras, em particular, guarda a agravante de sofrer constantes investidas repressivas da sociedade por carregar um estereótipo de centro de bruxaria, magias e práticas morais de baixo prestígio. Com o fim de evitar ou minimizar o conflito, muitos adeptos tendem a silenciar a sua confissão religiosa, classificando-se estrategicamente como católicos, protestantes e espíritas kardecistas no intuito de escaparem a represálias. Ainda que permaneçam fiéis ou apenas frequentadores fortuitos na qualidade de simpatizantes. No Estado de Pernambuco, esta dinâmica de camuflagem da confissão religiosa teve significativos registros por volta de 1938, quando o então Interventor Federal Agamemnon Magalhães, ao ter conhecimento de manifestações rituais contra a sua pessoa nos arredores do Palácio do Governo de Pernambuco, publicou um decreto de repressão a todos os cultos e práticas não católicas, fossem de origem negra, espírita, cigana, etc., cartomante, terreiros, tudo. Este fato levou, conforme observaram Gonçalves Fernandes (1937), Waldemar Valente (1954) e Guillen (2013), os terreiros africanos, grupos mais visíveis pela cor de pele dos seus intervenientes, e os de catimbó a buscar uma nova denominação no termo *espírita* para uma identificação de fachada, pois o espiritismo, como de origem francesa, kardecismo, era mais tolerado pela sociedade dominante, tradicionalmente judaico-cristã, apesar de sofrer forte preconceito por crer na vida após a morte, e incluir práticas de comunicação e de reconhecimento de preexistência dos espíritos. Tal recurso, conforme observou Gonçalves Fernandes (1937: 10), fez surgir novos centros espíritas chamados *mesa-branca*, por utilizarem características litúrgicas do espiritismo kardecista, em particular um pano branco sobre a mesa, um copo d'água, e uma fachada com letreiro nomeando o centro. Tal recurso de camuflagem gerou, em hipótese, um processo de invisibilidade do que não era na verdade kardecista, pelo que emergiram práticas de mesa branca como aparentemente kardecista, mas cultuando espíritos de liturgias dos catimbós. A partir desta situação supenho ter resultado um aumento do número de terreiros de umbanda que mesclam jurema sagrada, kardecismo, candomblé (nagôs, jejes, angola) e catolicismo. Os ditos macumbeiros, também chamados catimbozeiros, sofreram grande repressão e perseguição pela Secção de Costumes e Repressão a Jogos, da Secretaria da Segurança

⁴⁴ Este dado último permite conjecturar-se analiticamente que, qualquer outra opção que não seja a da categoria *não-praticante* possui uma obrigação comportamental com algum preceito filosófico particular. E que, mesmo a categoria de filiação religiosa dos *Sem religião* requer o cumprimento de determinados preceitos para que os seus seguidores não venham a ser identificados como praticantes, simpatizantes ou aficionados de qualquer outra confissão religiosa.

Pública. O momento político favorecia o combate a várias religiões. Neste sentido a Secção de Costumes veio a solicitar a cooperação da Assistência a Psicopatas para tornar mais eficiente o seu então interesse em separar as categorias por si consideradas como *desequilibrados mentais* daquelas dos *adoradores dos ‘encantados da Costa’*⁴⁵ e dos *exploradores da ignorância dos fanáticos*. As investidas policiais ficaram cada vez mais intensas, mesmo nos recém renomeados centros espíritas, quando entrou em ação o Serviço de Higiene Mental da Assistência a Psicopatas, sob direcção do Prof. Ulisses Pernambucano, que veio equilibrar as relações então tensas. A equipa de médicos do Prof. Ulisses Pernambucano viabilizou a criação de uniões, associações, confederações e federações dos cultos africanos, regidos por regulamentação junto da policia, normatizada por documento essencial para a concessão da licença de livre funcionamento. Foi o reconhecimento público. Esses documentos passaram a legitimar os cultos aos orixás, voduns, inquices, mestre, e encantados, possibilitando a migração dos terreiros para os centros urbanos. Esse teor de legalidade, ainda que regulada resultou em maior tolerância pelo senso comum e maior adoção do culto africano por brancos. Primeiro por indivíduos de classe social pobre e depois mesmo por brancos da fina flor da sociedade. Na verdade, a dinâmica social não se coaduna com os comportamentos excluídos dos planos de valores oficiais quotidianos, ainda que a Constituição de 1988 preveja a liberdade de religião e que o Estado seja oficialmente laico. Um fato da evidência deste estado de coisas são os movimentos de reivindicação de direitos sociais no Brasil que alegam ainda não usufruírem de uma realidade equivalente a todas as outras categorias em atividade por questões religiosas. A legislação brasileira proíbe qualquer tipo de intolerância religiosa, no entanto, os adeptos de liturgias africanas ou indígenas ainda sofrem constrangimentos no quotidiano, o que se enquadraria judicialmente em crime de assédio moral. A esse respeito, Mãe Diva, yalorixá⁴⁶ residente no Alto do Mandú, em Casa Amarela, lembra ter sofrido muitos constrangimentos na realização de seu compromisso religioso, chegando a fazer oferendas rituais de forma camuflada para não sofrer agressões da comunidade.

⁴⁵ Por volta de 1938 era comum chamar *encantados da costa* às pessoas que atuavam como médiuns espirituais.

⁴⁶ Designação feminina para balorixá.

A componente musical nos cultos religiosos afro-brasileiros reveste-se de grande valor. Entre as linguagens desenvolvidas nestas arenas cultuais, a percussiva do coco permite a apropriação de intervenientes de proveniências várias, nomeadamente dos xangôs, umbandas e outros cultos religiosos. Porém o seu carácter contramétrico parece estar mais apropriado às músicas da jurema sagrada, seja pela estrutura dos temas cantados ou pela rítmica defasada nos seus tempos acentuados. O xangô, o mesmo serve para o candomblé, e a umbanda apresentam uma cadência mais compassada, em compasso predominantemente composto, definido pelo cântico específico à respectiva divindade. O conjunto percussivo é formado habitualmente por idiofones tais como adjás, abês, xequerês, gonguês e agogôs, em função de cada fundamento ritual; e por membranofones nomeados como abaixo refiro e habitualmente em número de três unidades. Na jurema a participação instrumental é basicamente composta habitualmente por dois ilus (membranofones), e maracás (idiofones da família dos chocalhos). Estes detalhes têm sido referidos em literatura diversa. Na de pendor africanista, mais difundida, há poucas referências acerca de detalhes da jurema sagrada, pelo que se tende a comparar as referências à jurema, de origem indígena, com as do candomblé e da umbanda, de origem africana no Brasil. Em ambas as formações, os instrumentos musicais funcionam como colunas mestras de referência nas quais se ergue somaticamente o contexto simbólico das festas públicas e das outras cerimónias, semi-públicas ou fechadas. Cada um dos tambores que compõe o conjunto percussivo tem diâmetro e altura - profundidade do fuste - própria, diferente e proporcional entre os vários tambores presentes. Os babalorixás, ou balorixás, Zezo de Xangô, Mané Dodê ambos do xangô; e Paulo Dias, e Manuel Maiá, ambos da umbanda; em entrevista que me concederam em 2004, lembraram que outrora os ilús eram afinados por cordas e amarrados à cintura dos executantes, que os tocavam sentados. E que na nação Nagô os instrumentos de pele, membrana animal, se chamavam, do mais agudo para o mais grave: *melê* o mais agudo, de menor diâmetro; *oncó* ou *iancó* o de diâmetro intermediário no conjunto, e *ian* o mais grave. Todos tocados com ambas as mãos. Na nação Jeje, os ilús são o *lê*, o de menor diâmetro, mais agudo, o *rumpi*, o intermédio, e o *rum*, mais grave, no qual o som se produz articulado diretamente por uma das mãos e indiretamente por uma vareta (em África feita a partir de madeira da árvore agdavi) na outra mão. Os *lê* e os *rumpi* são tocados exclusivamente com varetas. O instrumento da família dos idiofones, o agogô (uma grande sineta de uma só campânula) que ressoa quando tangida por uma baqueta de madeira, carrega consigo o papel de dar a função ao

toque, no sentido do transe mediúnico. Ritmicamente o idiofone imita e reforça a linha traçada pelo *melê* – no culto nagô, e pelo *lê* – no culto jeje, assumindo nesse contexto litúrgico-musical do ritual a função de guia padrão das acentuações de sustentação do complexo polirrítmico da dança dos orixás, que por vezes passa a ser seguido pelos fiéis através de palmas. É pertinente, entretanto, considerar que além dos terreiros nagô e jeje existem outros como o *xambá* e o *angola*, de entre outros segmentos de vínculo religioso com África, que ampliam ainda mais estas possibilidades de classificação. Pai Zezo refere uma derivação nagô em todo o ritual da nação ketu, que o faz identificar os mesmos toques para as mesmas toadas, sendo que no ritual ketu os toques se apresentam com andamentos distintos dos do nagô e as toadas com entoação vocal, rítmica e por vezes melodias diferentes. Além destes detalhes, refere ainda que as nações angola, ketu e jeje usam agdavis (as varetas) na performance dos membranofones. Lembra Pai Zezo que o fundamento está na toada, mencionando valor quanto à sua evocação – mensagem falada, e sentido/significado direcionado.

Os toques das nações nagô e ketu guardam extrema afinidade com um padrão baseado em 12 pulsações elementares, típico, nas referências que fazem no Brasil ao que seja habitual na costa oeste africana. Este padrão estrutura-se num sistema de subdivisão binária, assimétrica de articulações *positivas* e *negativas*, a partir do qual se podem tecer diversas variantes, que abaixo apresento numa opção de transcrição que proponho: (🎵 exemplos em áudios: 7a.b.c.)

de 7 batidas (7 sons acentuados contra 5 sons não acentuados ou nulos) (🎵áudio 7a)

de 5 batidas (5 sons acentuados contra 7 sons não acentuados ou nulos) (🎵áudio 7b)

de 4 batidas (4 sons acentuados contra 8 sons não acentuados ou nulos) (🎵áudio 7c)

Estes padrões podem também ser simultaneamente articulados em diálogos polifônicos complexos de vozes, palmas e articulações percussivas, formando polirritmias notáveis. A Figura 15 mostra um quadro representativo da transcrição musical que proponho, como exemplo de representação linear do *sistema assimétrico de articulações percussivas*, onde x = 1° plano (articulação *positiva* de som - acentuado); e (.) = 2° plano (articulação *negativa* de som – não acentuado ou nulo).

Padrão de 7 batidas	=	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X
Padrão de 5 batidas	=	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.
Padrão de 4 batidas	=	X	.	.	X	.	.	X	.	.	X	.	.

Figura 15 – Quadro de transcrição musical do *sistema assimétrico de articulações percussivas*

Os rituais da umbanda adicionaram às estruturas de ritos religiosos afro-brasileiros, elementos do catolicismo, kardecismo e do catimbó, hoje designado jurema sagrada, vindo significativamente deste último muitos dos elementos de cantoria e toques que fazem hoje parte da celebração a mestres e encantados. Assim, a umbanda apresenta hoje, no seu ritual, contextos performativos de estrutura contramétrica própria dos cocos, usados na jurema sagrada, já que esta tem como fundamento o toque do coco na sua liturgia. Não há, contudo, um padrão único para esse uso na umbanda que depende do fundamento adoptado pelo respectivo terreiro como dominante. Ou seja, cada terreiro adopta um perfil sem obrigação de regularidade.

A jurema sagrada tem no seu toque uma acentuação num sistema contramétrico 3+2+3, podendo apresentar-se, no entanto, como 3+3+2 e 2+3+3 segundo a métrica cantada, conforme a seguinte representação linear:

Padrão de 3 batidas	= 3+2+3	X	.	.	X	.	X	.	.
---------------------	---------	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 16 – Quadro de transcrição musical do *padrão de articulações percussivas de 3 batidas*

Estes sistemas são articulados nos toques de forma variada sem haver contudo regras específicas para as suas aplicações em função de divindades, mestres ou encantados. Estão, no entanto, vinculados à linguagem expressiva do ogan do toque. Neste sentido, de terreiro para terreiro é possível perceber frases diferentes. Dentro da diversidade por mim verificada, apresento 6 modelos articulados que pude perceber em toques de jurema, seja em casas de jurema ou em terreiros de umbanda. (exemplos em (🎵 exemplos em áudios: 8a.b.c.d.e.f).

Padrão de 3 batidas = 3+2+3	X	.	.	X	.	X	.	.
Padrão de 3 batidas = 3+3+2	X	.	.	X	.	.	X	.
Padrão de 4 batidas = 3+2+3	X	.	.	X	.	X	.	X
Padrão de 4 batidas = 3+3+2	X	.	.	X	.	.	X	X
Padrão de 5 batidas = 2+3+3 – a	X	.	X	X	.	X	X	.
Padrão de 5 batidas = 2+3+3 – b	X	.	X	X	.	.	X	X

Figura 17 – Quadro de transcrição musical de *padrão de articulações percussivas de 3, 4 e 5 batidas*

Conforme observou Alexandre L’Omi L’Odò a jurema faz uso de dois ilús nos toques, sendo um o ogan fazendo a linha rítmica apresentada acima, e o outro acentuando contrametricidade de livre interpretação em função do tema cantado. Esta característica dos toques de jurema, estruturada nos moldes dos do coco, permite conjecturar-se que o coco age como / ou é um fundamento da jurema sagrada. Na verdade, devido ao fato da sua fluência estar aberta a linhas de discursos rítmicos diversos, o coco observa-se como um espaço de convívio democrático e pacífico que possibilita linhas de intercâmbio, interação e integração social entre diversos contextos. A relação referida, estabelecida pela gramática performativa, transmigra do contexto religioso para o de lazer. Tal dado faculta-me considerar pertinente a colocação de Bernardo Alves (2003) sobre a origem do samba estar vinculada ao padrão indígena a partir dos toques da jurema sagrada que guardam vínculos estreitos aos rituais de tradição indígena. Tal assertiva surge como um elemento novo na velha discussão sobre dois fatores acerca do samba: a origem, e a estrutura do seu fundamento. Conceber uma ligação com os elementos indígenas põe em causa a perspectiva comumente veiculada do samba não ser vinculado a ritual religioso. Deste raciocínio surge a questão do samba poder não ser puramente africano como a literatura mais divulgada define. Esta questão está em plena discussão na academia na atualidade, não sendo, no entanto, aqui aprofundada.

No coco é possível encontrar nuances de linhas métricas e melódicas presentes em cânticos e em articulações instrumentais de cultos afro-brasileiros, tornando familiar para aqueles que já experimentaram algum tipo de contacto com toques de terreiros uma identificação consequente, e mesmo direta diria, em consonância com conceitos e

preconceitos estabelecidos com as categorias do chamado *Povo de Santo*⁴⁷. Quanto ao elemento musical contido na música do coco, lembro que, com base nas observações de Wa Mukuna (2014) e diversas constatações que verifiquei no terreno, o elemento rítmico constitutivo dos cocos não é o mesmo do dos toques de xangô, pois este segue uma linguagem própria do ritual como a, ou o mais próximo possível, do que se associa à comumente identificada influência africana. Para o que trata esta relação, Tia Fáfa lembra:

o coco que tinha por aqui era mais de gente pobre. O que mais tinha aqui nessa redondeza aqui era coco e xangô. E o coco não tem a ver [diretamente] com xangô nessa batida [articulações contramétricas dos tambores]. Cada um tem sua coisa diferente. Xangô era negócio de Santo [emicamente o termo Santo tem aqui validade no sentido de Entidade Espiritual]. De Santa Barbara, de Ogum, não sei de que! E coco era coisa de improviso (Tia Fáfa. Entrevista cedida em 16/01/2007).

Esta colocação assertiva particular de Tia Fáfa confirma que um carácter de improviso, presente no *coco*, não se enquadra nos paradigmas rituais da liturgia negro-africana. E ela continua: *Assim! O coco tem muita semelhança com o xangô. Geralmente quem dança xangô dança maracatu.* Aqui, Tia Fáfa deixa no ar a concepção de que o maracatu e o coco guardam alguma relação, abrindo precedência para a suposição do samba também estar nessa esfera de expressão, a partir do que se poderá vir a estudar tal relação. E Tia Fáfa continua: *Reginaura e os pais dela, Bê e Iá, faziam parte do Xangô de Pai Adão. Esse Xangô era muito famoso. Ia [para lá] prefeito, delegado, todo mundo ia ali.* Recorrendo ao poder de associação entre o fato, o ato e o elemento ativador, Tia Fáfa fez referência aos fenómenos desta natureza que são ativados na sua comunidade por pessoas do seu convívio próximo, citando ainda que:

Aqui na Rua das Moças⁴⁸ tinha um xangô de seu Luís que sempre deu Cosme e Damião⁴⁹. Messias tem um xangô. Ele deve ter no máximo 60 anos de idade. Antônio

⁴⁷ *Povo de santo* é um termo coloquial e émico dos iniciados e praticantes nos ritos afro-brasileiros, usado como adjetivo para designar todo e qualquer integrante iniciado na prática litúrgica em devoção a divindades espirituais (orixás, inquices, mestres e encantados).

⁴⁸ Rua das Moças – Bairro do Arruda, Recife, Pernambuco.

⁴⁹ São Cosme e São Damião, os santos gémeos, morreram em cerca de 300 d.C. A sua festa é celebrada a 27 de setembro. Somente a igreja católica a comemora no dia 26 de setembro pois, segundo o calendário católico, o dia 27 de setembro é o dia de São Vicente de Paulo. O dia de São Cosme e Damião é celebrado também pelo candomblé, batuque, xangô do nordeste, xambá e pelos centros de umbanda associados aos ibejis, gémeos amigos das crianças que teriam a capacidade de agilizar qualquer pedido

Bocão, [que mora] da escola de dona Hebreia pra cá tinha um xangô também. Em Cidade Tabajara, lá em Paulista (município ao norte da Região Metropolitana do Recife) tinha um xangô, onde tem o Maracatu Piaba de Ouro e Mestre Salu. Essas brincadeiras sempre tiveram influência do povo de xangô (Ibid.).

Não se pode descuidar o fato de uma possível relação do coco com o xangô também estar diretamente fundamentada por critérios não-performativos estabelecidos em função de desdobramentos provenientes do sincretismo religioso de entidades do panteão de divindades africanas com os santos católicos. Este fato abre precedente para uma relação direta de São João Batista com os cultos afro-brasileiros. Este sincretismo permitiu que entidades espirituais cultivadas nos terreiros⁵⁰ fossem associadas por correlação, para além de outros aspectos, do das suas datas de devoção. A partir deste princípio, o orixá de nome *Xangô*, regente da justiça e do conhecimento para os cultos negro-africanos, responsável pelo equilíbrio das forças de um modo geral ligadas a questões de justiça e poder, apresenta na sua personalidade mítica uma linhagem de designações que se estende a vários dias e meses distintos de comemorações no decorrer do ano, aos quais a igreja católica estabeleceu, por correlação, um santo específico da igreja, a saber:

Xangô Aganju (São José - 19 de março)

Xangô Abomi (Santo Antônio - 13 de junho),

Xangô Agodô (São João Batista - 24 de junho),

Xangô Alufam (São Pedro - 29 de junho),

Xangô Alafim-Eché (São Jerônimo - 30 de setembro),

Xangô D'Jacutá (sem sincretismo - Regência geral da Linha de Xangô).

Toda a concepção de orixás, eguns, encantados, mestres, caboclos, espíritos, anjos, santos e demônios, tem guarida na ideia da incerteza do amanhã, da impotência do homem diante das forças da natureza e dos fatos do quotidiano, do medo da morte, e da incompreensão dos fatos e das forças do universo. Nos seus limites permite ao

que lhes fosse feito em troca de doces e guloseimas. O nome Cosme significa "o enfeitado" e Damião "o popular". Estas religiões celebram-nos no dia 27 de setembro, enfeitando os seus templos com bandeiras e alegres desenhos, tendo-se o costume de dar doces e brinquedos às crianças que lotam as ruas em busca dos agrados.

⁵⁰ Mundicarmo Ferretti em *Pureza nagô e nações africanas no Tambor de Mina do Maranhão* escreve: *Os terreiros de religião de origem africana mais identificados com a África geralmente constroem sua identidade tomando como referência o conceito de "nação", que os vincula ao continente africano, à África negra, através de uma casa de culto aberta no Brasil por africanos antes da abolição da escravidão "de raiz africana".*

homem conviver com o incompreensível e o imensurável. O fiel passa a adorar o imaterial. Zelar pelas forças superiores significa estar em paz consigo mesmo, protegido nos seus sentidos, no seu íntimo. Os negros que viviam no Brasil, as mais das vezes contra a sua vontade, não guardariam muitas perspectivas para além das dificuldades e discriminações do quotidiano. Das práticas religiosas surgiam forças e compensações, e do canto e da dança um encontro consigo mesmos, com a sua etnia, uma dimensão coletiva da sua existência, com a sua identidade no exílio da escravidão e do trabalho forçado através da incorporação de espíritos e encantados durante rituais. E quem nos garante que essa necessidade de proteção e contacto com os seres divinos só se processou ou processa em terreiros e durante rituais litúrgicos? O que pode garantir que não se busque mesmo no quotidiano o contacto com essas entidades sobre-humanas, e principalmente durante uma simples e divertida festa do coco?

3.4. Coco de Mestre e Jurema Sagrada

As considerações comumente esboçadas e mediatizadas relativamente ao coco trazem por associação uma ligação desta dança e performance a rituais musicados do xangô e da umbanda. Na verdade a informação mediatizada pouca consciência desperta do que possa diferenciar o coco do xangô ou da umbanda, e principalmente da jurema sagrada. Muito menos ainda, promove o conhecimento do que rege estas práticas para que sejam concebidas como distintas umas das outras. O que induz uma tendência para o exercício de preconceitos que servem de apoio a apologias contra práticas religiosas não-judaico-cristãs, principalmente contra práticas organizadas por afrodescendentes, ou rituais indígenas no Brasil. Estas concepções estendem-se a outras religiões fundadas em filosofias diferentes das da trindade ou do castigo eterno. Severino José da Silva, o Pombo Roxo, cantador de coco influente no Bairro do Amaro Branco, em Olinda, Pernambuco, após ter se apresentado em primeiros contatos como católico praticante, revelou-me posteriormente ser *zelador de santo*⁵¹. É pertinente

⁵¹ *Zelador de santo* é termo coloquial apropriado para as pessoas iniciadas nas religiões afro-brasileiras que assumem o compromisso de servir e seguir os preceitos de entidades espirituais de origem africana, ou a estas agregadas. Diz-se que integram uma grande família ou nação espiritual por laços de parentela

observar, com base em testemunhos do coquista Pombo Roxo e da yalorixá⁵² Diva da Silva Santos, a mãe Diva, confirmados em textos académicos de José Amaro Silva (1977), Pierre Facumbi Verger (1981), Roberto Motta (1978, 1980, 1982 e 1997) e Roger Bastide (1945 e 1978), que estes laços de parentelas espirituais, não-consanguíneos, se formam por rituais de iniciação que promovem o iniciado ao grau de filho de uma linhagem espiritual, garantindo-lhe estabilidade à medida que se perpetuam obrigações numa filosofia de vida e de visão do mundo. No seu testemunho, Pombo Roxo afirmou, tal como outros cantadores ligados a cultos desta natureza, que o coco não tem nada a ver com a liturgia. Não tendo a ver, partilha com ela elementos musicais pelo recurso da vivência com linguagens próprias de uma gramática musical e performativa em uso quotidiano nas culturas africanas, como nas afro-indígenas, envolvendo nesta partilha o uso de toques e cânticos religiosos.

É significativo ressaltar ainda, ao modo como Maristela Andrade (2009: 106) deixou evidente, que as crenças e os ritos populares com precedência indígena e negra se desenvolveram no litoral pernambucano de forma frouxa e aberta, permitindo que se organizassem segmentos particulares e distintos de religiosidade. Segundo o testemunho de Mãe Diva, a prática umbandista localmente identificada como jurema, tem duas correntes de atuação com entidades espirituais: as de *ponto de direita* e as de *ponto de esquerda*. Os termos *direita* e *esquerda*, nesta acepção, identificam as linhas rituais associadas à personalidade de cada entidade. As de *direita* são os caboclos que atuam por intermédio do contexto ritual dinamizado por ervas de cheiro, mel e cânticos em andamento compassado, chamados *ponto de direita* ou de *mesa branca*. As de *esquerda* identificam as linhas que se desenvolvem por intermédio de fumo, bebidas alcoólicas de infusão e toques sincopados de contrametricidade, como os que se associam ao coco. Em sua identificação destas duas correntes de atuação, Mãe Diva associou os *pontos de esquerda* ao *coco de mestre*. E a partir desta perspectiva, quando em ocnversa com Pombo Roxo, este tentou esclarecer-me sobre a possível ligação dos cocos com as liturgias da umbanda e jurema:

com segmentos de divindades que agem sobre os destinos da natureza e das historias de vida dos iniciados.

⁵² Yalorixá ou ialorixá designa a categoria feminina do termo *babalorixá*, identificando as sacerdotizas de candomblé e xangô (e de outras religiões afro-brasileiras). Esta designação foi popularizada no senso comum associada aos termos *pai de santo*, e *mãe de santo*.

É por aí que começa a história né [!] A história de jurema, umbanda, ponto de esquerda ... em relação ao mestre de jurema ... que obviamente não tem nada a ver com o coco de roda ... coco de roda é coco de roda, e jurema é jurema.

Mas tem umas loas ... [pequena pausa] ... muito gostosas e ... [pequena pausa] ... boa, que a gente brinca e enxerta no coco de roda prá mestre ... mas ... mestre não é prá coco de roda. (Pombo Roxo. Entrevista cedida em 05/09/2004).

Com a expressão (...) *coco de roda prá mestre ... mas ... mestre não é prá coco de roda* (...), Pombo Roxo tenta deixar evidente que a categoria musical *coco* não é um fenómeno estabelecido única e obrigatoriamente em função dos rituais de jurema. O seu testemunho leva-me a interpretar o coco como uma categoria performativa usada nos rituais de jurema de mestre, em pontos de esquerda. A sua expressão pareceu sublinhar que não se deve recorrer a *pontos de mestre*, isto é a pontos de esquerda, quando se tenta articular uma roda de coco. Sendo assim, tal como Alexandre L'Omi L'Odò refere em concordância com as palavras de Zé Neguinho e de Pombo Roxo, o coco é um elemento funcional do ritual religioso que é apropriável como expressão fora do contexto religioso. Sob esta assertiva émica o coco está para o ponto de esquerda, como o mestre – isto é, o espírito – está para o ritual de jurema. Ou seja, sem a manifestação expressiva *coco* o ponto de esquerda ficará incompleto para a concretização satisfatória da sua função, *a performance do Mestre no ritual*. Da mesma forma que sem a participação manifesta e possível incorporação mediúnica do *Mestre* na cerimónia da jurema, o *ritual* perderá a sua validade. E Pombo Roxo clarifica a sua interpretação aludindo à variedade das possíveis características de ordem (categorias) e de personalidade dos Mestres passíveis de *baixar no terreiro*⁵³, e do significado da sua reverência:

Mestre é espírito de luz, espírito de passagem, (...) espírito de cana (em alusão àquele que bebe aguardente quando incorporado), espírito de baixo meretriz, espírito [pequena pausa] de roda de trem, espírito de navio (espírito de marinheiro).

Então [longa pausa], são essas entidades assim [que fazem] faz a gente cantar as loa, dizendo que é para o mestre. Não tem nada a ver que é coco de roda não, samba de coco né! Não! Não! Não! É pra mestre de passagem (Ibid.).

⁵³ Emicamente é de uso local e específico entre os fieis de rituais religiosos afro-brasileiros o uso do termo *baixar no terreiro*, ou simplesmente *baixar*, para a manifestação mediúnica de espíritos em sessões deste tipo de liturgia.

Como por exemplo, a gente diz assim [canta assim]:

A Jurema tem a Umbanda dá

Ponto de Esquerda

A Ju-re-ma tem a Um-ban-da dá Mes-tre bom prá Tra-ba-

lhar A Ju-re-ma tem lhar E'a Ju-re-ma'eu tô sal-van-do E'a Ju-re-ma'eu Vou'Sal-var

Vou cha-mar Seu Zé Pe-lin-tra prá com E-le tra-ba-lhar

A jurema tem a umbanda dá

A jurema tem, a umbanda dá,

Mestre bom prá trabalhá

A jurema tem a umbanda dá

Mestre bom prá trabalhá

E a jurema eu tô salvando, a jurema eu vou salvá

Vou chamar seu Zé Pelintra, prá com ele trabalhar

Mas! a umbanda tem a umbanda dá } 2 x
Mestre bom prá trabalhá

De seguida provavelmente inicia-se outra loa, consecutivamente dedicada à última entidade cantada pela lembrança do cantador.

Na Aldeia

Ponto de Esquerda

Na'Al-dê - ia ah! Na'Al-dê - ia Na'Al-dê-

ia to-dos os Mes-tres ar-rêia Na Gi-ra de'Seu Zé Pi-lin-

- in-tra Ar-rêia Ar-rêia Ar-rêi-a Na Gi-ra de'Seu

Vi-ra Mun-un-do Ar-rêia Ar-rêia Ar-rêi-a

Na Aldeia

Ponto de Esquerda

Na aldêia ah!, na aldeia
Na aldêia todos os Mestre arrêia } 2 x
Na gira de Seu Zé Pilintra, arrêia , arrêia , arrêia
Na gira de Seu Vira Mundo, arrêia, arrêia, arrêia

Na sequência do seu argumento, Pombo Roxo prossegue, esclarecendo:

Se venho cantando as loas para os Senhores Mestres, muita cachaça muita pamonha. Termina tirando [cantando] umas loas prá os Senhores Mestres [longa pausa]...

Umas prá baixar [incorporar]. Aí vamos chegando na corrente ... e nas mediunidades como manifestação de fé [estado de vibração, meditação, eminência do transe] aí grita lá outro cantô, lá ... outra loa! (Ibid.)

*Pisa no massapê e escorrega
Quem não sabe andá leva queda* } 2 x

*Vem, vem , vem ô lianda!
Vamos trabalhar ô lianda!
Dismanchá macumba ô lianda!
Prá se-imbora já ô lianda!* } 2 x

[e outra loa:]

Namorei uma menina ná pracinha } 2 x

Era jovem tão béla ingraçadinha } 2 x

Eu pedi ao pai dela ele não me deu } 2 x

*Outro dia a bichinha morreu
Eu pedi e a bixinha morreu* } 2 x

Salve! Zé ! macumbeiro ele é } 4 x

[outra loa:]

Tumando cana ó meu guará, tumando cana!

Bote cana meu guará à beber cana

Toma cana meu guará tumando cana

Tá bicando meu guará tumando cana

Toma cana meu guará tumando cana

(Ibid.).

} 2 x

Roberto Motta⁵⁴ referiu-me em 2003 a sua classificação das religiões afro-recifenses tomando o *catimbó* como a primeira variedade de manifestação religiosa afro-pernambucana, que essencialmente consiste no culto dos *mestres*, que seriam, em princípio, espíritos curadores de origem luso-brasileira⁵⁵. Com o tempo ter-se-iam acrescentado entidades africanas, e dos *caboclos*, também curadores, sendo de origem indígena. Roberto Motta apontou ainda que, em certos contextos, o termo *caboclo* designa o camponês ou homem comum, tendo alguns dos seus informantes esboçado certa diferenciação entre *caboclo* e *índio* e/ou entre *caboclo de lança* e *caboclo de pena*. Percebi entretanto, no terreno, do mesmo modo uma diversidade de referências a estes sentidos e usos, dado que torna necessários estudos futuros que tratem de comparar o significado local do termo *caboclo*, a nível estritamente ritual, com o emprego do mesmo termo noutras manifestações expressivas da cultura popular pernambucana, e que tratem também deste uso em blocos e grupos carnavalescos locais, como no caso dos chamados *caboclinhos* ou *cabocolinhos*. Considero ainda pertinente ser levado em consideração a hipótese deste uso ter alguma relação com categorias éticas desenvolvidas no contexto do folclorismo do início do século 20. Assim, observo, em hipótese, a percepção de certa tendência elitista de intelectuais para adequar termos e formas de uso de pronúncia e escrita popular ao modelo padrão da língua portuguesa no Brasil, o que impacta sobremaneira, de forma conflituosa, nos pólos êmicos destas manifestações de tradição oral em Pernambuco. Esta perspectiva por mim elencada não

⁵⁴ Roberto Mauro Cortez Motta em entrevista cedida em 23 de Agosto de 2003. Momento em que cedeu trechos de textos da sua autoria.

⁵⁵ Mário de Andrade assinala com base em manuscrito de 1630, que em Portugal o termo *mestre* teria dois sentidos de utilização no quotidiano: no sentido antiquado, identificava o médico; e no coloquial designava feiticheiros. Este dado estende-se também ao uso correlato do termo em Macau e no Ceilão onde a palavra significa curandeiro.

revela uma resistência politico-ideológica ao contacto da academia com perspectivas globalizadas no seio da tradição, mas antes uma preocupação real, após verificar no terreno, casos de mudanças drásticas no comportamento émico relativamente a padrões destas tradições orais, pelo uso de termos carregados de preconceitos, tanto nos seus sentidos como na sua aplicabilidade, seja pelos próprios brincantes como pelos fiéis. Se percebem que a sua expressão falada ou escrita não é condizente com o padrão do espaço que lhes oferece oportunidades de ascensão, seja ele o meio urbano, o da literatura académica ou o das políticas culturais; ou prestígio social, tenderão a assimilar a nova concepção do seu expressar e fazer para a resignificação do seu padrão expressivo pela perspectiva do outro. E os dados têm mostrado que progressivamente se têm deixado costumes antigos por comportamentos do sistema vigente de valores. Assim, os cantadores deixam as suas práticas sociais e culturais, apreendidas por via oral com os seus velhos ancestrais, e tornam-se opositores sistemáticos a esta forma de ação herdada, vindo a compor grupos radicais de rejeição ao que eles mesmos ontologicamente praticavam. Como exemplo cito que há cantadores de coco que tornando-se evangélicos⁵⁶ passam a abominar as cantorias que antes faziam, por motivo da sua nova afiliação religiosa. Ou ainda, nos casos em que músicos práticos que antes compunham formações de tradição oral, ao adquirirem formação erudita em conservatórios abandonam os seus interesses de origem e assimilam novos comportamentos elitizados, resistentes a formas orais de expressão. Estes exemplos demonstram uma patente fuga do estereótipo redutor promovido por certas tendências político-culturais, que incidem sobre as tradições oralizadas do antigo brincante, levando-o a deixar de tomar parte nas suas tradições sobre pretexto de inclusão em paradigmas tidos como mais evoluídos. Neste universo, aqui por mim elencado, estão as práticas do culto do *Coco de Mestre*, que compõem rituais transmitidos oralmente.

O culto de mestre, na sua relação com espíritos, recorre ao uso do termo batismo para a celebração do iniciado, tal como o faz a igreja católica, revelando uma marca do sincretismo que se depositou sobre o imaginário popular na qualidade de rito de passagem. Mãe Diva argumenta que o culto a mestres e caboclos se encaixa de forma mais natural nos costumes locais do que qualquer outra religião, o que facilita a sua escolha como alvo de devoção. A esse respeito diz ela:

⁵⁶ Termo émico para os seguidores do protestantismo.

O caboclo não me dá tanta obrigação. Eu posso apenas dar uma oferenda de mel a qualquer momento, sem seguir um calendário de obrigações rígido. Enquanto que, ao meu orixá não posso deixar de cuidar como se deve. Ele é muito exigente! Eu poderia não ter mais essa preocupação de devoção, mas tenho simpatia pelo meu caboclo. Ele me foi confiado desde que minha mãe morreu. Ela é que era de Mesa Branca. E foi através dessa linha que eu iniciei estudo do kardecismo (Mãe Diva. Entrevista cedida em 17/07/2003).

O culto da jurema foi em tempos referido como o elemento principal do catimbó, conforme mencionam os estudos de Fernandes (1938), Câmara Cascudo (1937 e 1951), Roger Bastide (1945), Vandezande (1975) e Oneyda Alvarenga, que em 1949 publicou o livro *Catimbó*, a partir da bibliografia da documentação reunida em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Na década de 1930 houve uma grande perseguição policial a todo o comportamento considerado lesivo da moral e dos bons costumes. De entre os fenómenos reprimidos, os catimbós e os catimbozeiros foram detidos e presos, espancados, tendo os seus estabelecimentos sido fechados, as suas casas destruídas e os seus objectos de culto apreendidos. Os termos *catimbó* e *catimbozeiro* preservam até hoje conotações pejorativas, acarretando forte carga de preconceito. A partir deste, o imaginário popular envolve-se numa onda de histórias e testemunhos que em muito se não enquadram na realidade dos fatos. Acerca do fato ocorrido nos anos de 1930, trago como hipótese que, para a categoria dos ditos *catimbozeiros* a atuação policial e mesmo a do senso comum foi mais impactante. Eram grupos sem uma matriz étnica definida pela literatura, beirando, em juízos de valor, uma aparência de mimeticidade aos ritos africanos, com um carácter associável a travessura, a traquinagem desavergonhada, cínica, sem pudor. Homens e mulheres filiados no catimbó eram igualados a ciganos, do modo como ainda atualmente se olha, com desconfiança e crítica, um travesti na esquina em busca de freguês. Segundo os relatos, aos catimbozeiros era votada repugnância, e até um certo medo. Eram descritos como pessoas altivas com olhar arrogante, fitando de frente aqueles que com eles se escandalizavam. Acredito que esta descrição de Maria Bárbara P.S.⁵⁷ carrega uma forte carga de preconceito, em parte influenciada pelo que se pensava e se concebia de *seres encantados* que protegiam essas pessoas. O medo é de fato um regulador social notável, um equipamento que tem tido frequente uso ao longo das histórias de vida da

⁵⁷ Maria Bárbara P. S. se dispôs a comentar o fato com restrições ao uso da sua imagem e identificação, pelo que não irei citar maiores informações.

humanidade. Motta⁵⁸ observa que ao lado da figura dos índios e das entidades luso-brasileiras e africanas têm lugar também no catimbó os espíritos dos *ciganos*, apesar de não ser fácil diferenciá-los dos caboclos e dos mestres (2003). Entretanto, Motta cita que frequentou, enquanto pesquisador, a casa da finada Dona Lydia do Bonfim, uma mãe-de-santo e renomada catimbozeira que incorporava como seus *guias de cabeça*⁵⁹ o espírito do *Caboclo Tuiti* (dono da sua cabeça) e a *cigana Antônia Sales*, que ao manifestar-se pela mediunidade de Mãe Lydia se comunicava por uso de acento linguístico típico, identificado por Motta, como ídiche⁶⁰ (Ibid.). Motta supõe que a catimbozeira o tenha aprendido no contacto com comerciantes nas lojas da Rua da Imperatriz ou com vendedores ambulantes provenientes da Europa Oriental. Esta perspectiva denota que os ciganos disseminavam desconfianças pelos seus atos. Em parte os seus comportamentos traziam desconforto, tal como descreve Pereira da Costa em 1953 (in Gaspar 2012) acerca dos ciganos em Pernambuco no ano de 1718, na sua obra *Anais Pernambucanos*:

(...) os ciganos andavam em bandos mais ou menos numerosos, e aqueles que não se entregavam à pilhagem, e a certos negócios, como a compra e venda de cavalos, nos quais os indivíduos pouco experientes sempre saíam logrados, eram geralmente caldeireiros ambulantes e onde quer que chegassem, levantavam as suas tendas, e saíam à procura de trabalho que consistia, especialmente, no conserto de objectos de latão e cobre. As mulheres, porém, importunas, astutas e minimamente loquazes, saíam a esmolar, e liam a buena dicha pelas linhas das mãos, predizendo a boa ou má sorte do indivíduo mediante uma remuneração qualquer (...) (Gaspar 2012).

Gaspar refere ainda ser provável que os primeiros ciganos degredados de Portugal tenham chegado ao Brasil nas décadas de 1560 e 1570, e que por um decreto de 18 de janeiro de 1677 tenham sido conduzidos para Pernambuco, além de outras capitanias (Ibid.). Pereira da Costa observou que:

(...) os ciganos diziam-se cristãos, mas batizavam os filhos várias vezes, como um laço amarrado aos obséquios e proteção dos compadres; e tinham a sua Germânia

⁵⁸ Roberto Mauro Cortez Motta na entrevista citada.

⁵⁹ Termo émico em designação daqueles espíritos que guardam relação de fidelidade, orientação e domínio do destino e atitudes do iniciado. A quem este iniciado deposita o seu futuro e as suas conquistas, e mesmo, quando em desacordo com estas entidades, os seus desprazeres e frustrações.

⁶⁰ Segundo o Dicionário Aurélio, Ídiche é língua germânica falada por judeus, especialmente na Europa central e oriental. Também designado de judeu-alemão. Trata-se, basicamente, de introdução, no alemão, de vocabulário hebraico e, em muito menor grau, eslavo. Usam-se, na escrita, caracteres hebraicos.

ou gíria particular a que o vulgo dava o nome de geringonça (Pereira da Costa 1953, in Gaspar 2012).

Aos mestres, caboclos e ciganos acrescentaram-se na segunda metade do século 20 conjuntos de populações provenientes de outras regiões, que Motta aponta como predominantemente vindas do Rio de Janeiro. Associada aos procedimentos de caráter ritual destas populações emergiu, nas juremas, a presença dos *exus*, entidades masculinas e as *pomba-giras*, exus femininos, que passaram a formar conjuntos autônomos no culto de catimbó. No entanto estas entidades não se comparam às do xangô e candomblé nas suas funções, competências e denominações gerais. No xangô e no candomblé não existem pomba-giras, apenas a designação exu para a entidade que tem como papel fundamental, na liturgia de relação com os orixás, a responsabilidade pela dinâmica do ritual. E devido à sua importância em qualquer cerimônia de xangô, o exu deve ser sempre o primeiro a ser homenageado, pois os seus poderes de abrir ou fechar caminhos fazem com que lhe seja dado destaque e com que ele seja o primeiro a receber as oferendas que reforçam os axés dos seres humanos, dos ancestrais e dos orixás⁶¹ (Silva 2002: 3). Na sua narrativa acerca do imaginário popular sobre as consequências do culto a espíritos pelos fiéis, Mãe Diva lembra que em seu redor, por toda a vizinhança da sua casa, as pessoas temem a sua presença por ela ser zeladora do culto nagô, um culto litúrgico onde figuram orixás e exus. A sua imagem é associada a maldades possíveis e inimagináveis. E como defensiva ela me diz com muita propriedade:

(...) eles não temem a mim, mas ao que eles acreditam. Eu sempre vivi a minha vida. Quem veio a mim foi porque quis. Eu nunca tive essa postura de vingança ou maldade. Você me conhece bastante Fernando e sabe disso. Mas se eles preferem me temer e com isso não me importunar, não ligo! (...) (Mãe Diva. Entrevista cedida em 17/07/2003).

As suas palavras são cheias de ponderação e por isso emanam sabedoria. A sua história de vida permite-me conjecturar sobre problemas enfrentados, sanados e ainda em *pé-de-guerra*, ou seja, por resolver. E por isso me facultou desenvolver um respeito especial pelas categorias de excluídos na sociedade, principalmente as de *povo-de-*

⁶¹ Em referência à importância do exu, o musicólogo e sacerdote José Amaro Santos da Silva aponta na filosofia do candomblé que: *a vida continua e se ela tem continuidade deve-se a exu que garante ao povo do xangô a dinâmica do ciclo vital.*

santo. Através de proveitosas conversas Mãe Diva fez-me perceber que o *outro* – aos olhos do senso comum – também tem problemas, dificuldades, frustrações, gentileza, amor no coração, medos, expectativas e sonhos de realização e inclusão. Numa palavra, tem também humanidade. E que nas suas realidades vive impostando determinadas linhas ou estilos de representação em defesa própria, promovendo sobre a vida um ambiente de dramaticidade (Turner, 1996). Tal perspectiva sublinha o lado performativo, como que em contextos de espetáculo, da vida, na qual o desempenho de cada um é o de um papel de representação teatral.

Neste foco de verificação noto a necessidade de contextualizar aspectos teóricos de exílio. No caso em estudo, do coco no litoral de Pernambuco, um exílio contextual, flexível e particular de caso para caso, que se mostre presente nas histórias de vida como forma de defesa e de ataque aos fatos conforme eles se veem percebidos pelos indivíduos. Como uma adaptação, assimilação, conversão e acomodação (Piaget) a novos espaços que se tecem perspectivamente nos modos de vida como processos diaspóricos de uma realidade para outra que se lhe impõe (1977). Semelhante aos processos que um ator enfrenta a cada nova personagem que incorpora desde o momento dos primeiros ensaios e preparações até ao embate final de cada representação pública. Ou mesmo semelhante à concentração, dedicação e perseverança na construção e desenvolvimento de competências e habilidades de desempenho de um maestro erudito diante de cada nova partitura que lhe chega às mãos. E os fatos extramusicais de religiosidade da camada pobre do litoral de Pernambuco tornam-se assim fortes bandeiras de argumentação do papel *mediador* a que a música se presta ao ser articulada no quotidiano de múltiplas *convenções culturais*, guiadas por viéses político-económicos, e *experiências paralelas* multifacetadas que se cruzam na realidade vivida e imaginada pelo cantador no seu processo performativo.

A motivação pessoal do coquista no seu processo de criação (Vygotsky, 1993) neste estudo centrado nos sujeitos (Rice 2003), é perspectivada no que se consideram as experiências paralelas, como novos contextos musicais e extramusicais emergindo dos contextos de realização do coco sujeita às suas experiências individuais (Blacking, 1987). Os coquistas fazem uso de conceitos de coco formatados nas suas memórias por convenções culturais internas e externas, como recurso de tais experiências paralelas na ação da performance musical. Estas formas de relação dos indivíduos com as suas realidades parecem sobreviver invisíveis no ritmo quotidiano da vida social. Isto

acontece ao ponto de muitas pessoas não chegarem a conhecer-se ou a identificar-se entre os do seu convívio como quem é *de santo*⁶² ou quem é *coquista*. É interessante que essa cortina de irreflexão ou cegueira da vida do seu vizinho ou amigo, permite que se desconheça quem realmente é, entre os do seu convívio: o integrante da categoria *nós* ou da categoria *outro* da relação. Existe mesmo um estado oculto que a teatralização estabelece no convívio social. Arquiteta-se como fuga de uma exclusão pelo *outro* frente à necessidade humana de se viver um *nós*. No percurso da história religiosa brasileira, conforme argumenta Maristela Andrade, embora a igreja perseguisse os infiéis e heréticos através da Inquisição, agia com certa tolerância perante determinadas práticas dos segmentos populares e étnicos que conviviam na colónia (2009: 108). Este facto terá facilitado a permanência de uma religiosidade popular que mesclava tradições muito distintas. Em hipótese, concebo que na perspectiva dos centros de poder, este estado de confluência e interconexão de crenças e ritos com paradigmas do catolicismo, que resultou no chamado catolicismo popular, viesse a progredir para a conversão dos devotos destes cultos diversos em católicos. Ou seja, as perspectivas das classes dominantes estariam em permitir que se promovessem estágios graduais de conversão do universo pagão (ou não católico) para o paradigma dominante da igreja. No entanto, os conflitos raciais e fundamentalistas que regiam as relações do quotidiano prejudicaram a dissolução destas práticas indesejadas pela centralidade, pois, os estereótipos que o senso comum depositava sobre práticas de índios, negros, ciganos e outras minorias surtiram como motivadores de resistência. Os meus estudos no terreno apontam para a hipótese de que as religiões resultantes de processos sincréticos, ou maleáveis para produzir sincretizações, seriam, sobretudo, aquelas ligadas ao universo popular ou de populações iletradas, justamente as que buscavam resistir à conversão. Este tipo de arena onde o silêncio de uma aparente conversão gerava incógnitas da sua veracidade promoveu no imaginário do senso comum da sociedade a dúvida acerca de que tipo de fé regia o povo e os seus costumes vividos em paralelo à sua aparente conversão ao catolicismo. Sob esta perspectiva, o que se pode entender então por catimbó?

Conhecido desde meados do século XVII, o catimbó, segundo perspectivas do senso comum, resulta da fusão entre as práticas de magia provenientes da Europa e os rituais indígenas de pajelança, que foram agregados ao contexto das crenças do

⁶² Ou seja, quem é iniciado em religiões de culto a espíritos.

catolicismo. Em strito sensu, conforme a literatura (Alvarenga 1949), o catimbó não pode ser considerado uma religião, uma vez que não reúne, na sua estrutura, elementos doutrinários próprios, como dogmas ou liturgias. Assim, com base na literatura acadêmica concebe-se o catimbó como um culto. Aponta-se o catimbó como um sistema mágico calcado sobre os preceitos do catolicismo popular, no qual se cultuam santos da igreja católica, ervas sagradas e a árvore da jurema – sendo este o elemento onde se apoia toda a organização do catimbó. A jurema é uma vegetação nativa, denominada mimosa hostilis, do agreste e do sertão nordestinos. É o arbusto do qual se fabrica uma bebida psicoativa do mesmo nome, também conhecida como *vinho da jurema*. No seu ritual essa bebida, a jurema, é ingerida em conjunto pelos presentes durante as cantigas de pontos de santo e / ou de articulação de toques musicais a estas entidades dirigidos, resultando em estados profundos de transe provocados. Estes estados de transe mediúnico, podendo provocar a letargia dos sentidos, são interpretados pelos catimbozeiros como incorporação dos *Mestre da Jurema* – as entidades espirituais que habitam o *mundo encantado* ou *juremá*. Estes encantados teriam sido adeptos do catimbó que ao morrerem, se *encantam*, ou seja, são milagrosamente transportados a este estado espiritual, de onde podem atender aos vivos pelas realizações de curas e aconselhamentos a partir de sua incorporação em ritual específico. Nesta medida, em meu entendimento, o *catimbó* está para a *jurema* como a *jurema* está para a *umbanda*. Alguns depoimentos por mim presenciados referiam que o catimbó foi apropriado como elemento gerador da jurema, e que de forma similar a umbanda se apropriou de parte do ritual da jurema. Estas formas de relação entre cultos e modos de os fazer fez eclodir nas mentalidades uma complexidade ora de terminologias, ora de sentidos imaginados, estabelecidos de pessoa para pessoa. Neste sentido, não irei neste estudo buscar estabelecer categorias ou sistematizar saberes simbólicos pessoais de cada participante por meu particular viés de análise. Assumo antes, aqui, que existem de fato diferenças entre *catimbó*, *jurema* e *umbanda* para cada modo particular como estes conceitos foram legitimamente desenvolvidos pelos seus praticantes. No entanto, com base nas minhas observações, noto que para todas estas denominações litúrgicas existem os seguintes elementos fundamentais de relação:

- Divindades / Encantados / Espíritos;
- Consciência da existência de uma individualidade e personalidade ativa de ordem imaterial real;
- Comunicação com espíritos (individualidades ativas de ordem imaterial);

- Influência direta e/ou indireta de espíritos sobre a vida e personalidade das pessoas encarnadas (fiéis);
- Conexão de interinfluência entre encarnados e espíritos;
- Construção e manutenção de uma identidade mítica de relação;
- Cosmologia contida neste intercâmbio;
- Laços imateriais de parentela;
- Compromisso e obrigação adquirida pela relação *homem - espírito*;
- Processos de cura e aconselhamentos;
- Música e dança.

Os *mestres* e os *caboclos* são as entidades principais deste culto de jurema. Eles são evocados e incorporam os fiéis nas sessões semanais das casas destinadas à jurema e nas festas periódicas dedicadas a eles. São *Exus*, *Índios*, *Caboclos*, *Reis de Iorubá*, *Caboclos de Pena*, *Boiadeiros*, *Baianas*, *Pretos Velhos*, *Marinheiros*, *Pescadores* e também *Ciganas*, *Pomba-Giras*, *Zés Pelintra*, *Marias Padilhas* e toda a sua companhia, *Comadres Florzinhas* e *Cangaceiros*, além de outras entidades que não deixam de surgir, pois nesta religião não há um numero fechado de manifestação de novas divindades e espíritos manifestos. Este dado, segundo Alexandre L'Omi L'Odò, torna a *jurema sagrada* a única religião em constante mobilidade e poder de recriação e adaptação. Dentre as entidades manifestadas na jurema sagrada, destaca-se unanimemente a devoção ao Rei Salomão e aos Reis Malunguinhos. Na sua representação e nas formas de relação com a igreja católica, a jurema sagrada é uma prática religiosa que faz no seu culto reverência a santos da igreja, dado que induziu o senso comum historicamente a considerá-la como atitude assumida de sincretismo. De entre as personagens significativas do cristianismo, surge nos rituais de jurema sagrada a imagem do Rei Salomão - figura ilustre, e venerada na jurema, que detém a função ritual da abertura dos trabalhos litúrgicos pela louvação a ele oferecida por cântico à capela, seguido de canto com toque e à capela intercalados, como no exemplo que se segue:

Louvação a Rei Salomão (🎵áudio 9)

<p>Reverência, Evocação e Saudação.</p> <p>- Com responsório.</p> <p>- Sob rufos nos ilús.</p>	<p style="text-align: center;">Saravá o Mestre! (Sarava!)</p> <p style="text-align: center;">Saravá Zé Pilintra, Caniço, Pinga Fogo, Arubatan, Antônio Preto, Valente, Salve Maria do Acai! (Salve!)</p>
<p>1ª Louvação à capela.</p> <p>(reza solo entoada pelo mestre sacerdote).</p> <p>- Sob sons de maracás.</p>	<p style="text-align: center;">Ele é o Mestre da pedra mármore Da pedra mora o morão</p> <p style="text-align: center;">Aqui vai baixar o Mestre Que adivinha, adivinhão</p> <p style="text-align: center;">Arruda Branca é uma erva Da cová de Salomão</p> <p style="text-align: center;">Dai-me força ó meu Deus Dai-me ciência ó Salomão</p>
<p>2ª Louvação à capela.</p> <p>(reza solo entoada pelo mestre sacerdote).</p> <p>- Sob sons de maracás</p>	<p style="text-align: center;">Salomão bem que dizia À seus filhos juremeiros</p> <p style="text-align: center;">Para entrar dentro da Jurema Peça licença primeiro</p>
<p>3ª Louvação cantada com responsório e toque de coco de mestre.</p> <p>- Sob toque dos ilús e marcação dos maracás.</p>	<p style="text-align: center;">Salomão, meu Salomão, (Arrêia, riá!)</p> <p style="text-align: center;">Salomão do meu Juremá (Ar - rêia, arriá, riá!)</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">x . x x . x x . x . x . x x . x . x x . x . x x . x . x x .</p> <p style="text-align: center;">Salomão, meu Salomão, (Ar - rêia, arriá, riá!)</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">x . x x . x x . x . x . x x . x . x x . x . x x . x . x x .</p> <p style="text-align: center;">Salomão do Cajucá Ar - rêia, arriá, riá!)</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">x . x x . x x . x . x . x x . x . x x . x . x x .</p> <p style="text-align: center;">Salomão, meu Salomão, (Ar - rêia, arriá, riá!)</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">x . x x . x x . x . x . x x . x . x x . x . x x .</p> <p style="text-align: center;">Salomão do Fulorá (Ar - rêia, arriá, riá!)</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">x . x x . x x . x . x . x x . x . x x . x . x x .</p>
<p>Reverência, evocação e súplica.</p> <p>(reza solo entoada pelo mestre sacerdote).</p> <p>- Sob rufos nos ilús e maracás.</p>	<p style="text-align: center;">No mundo, eu avistei uma muralha Feliz, de quem ela atravessar</p> <p style="text-align: center;">É a muralha das três donzelas Que vive no fundo do mar</p> <p style="text-align: center;">Segure eu, no mundo segure eu! Sustenta eu Juremá, Sustenta eu!</p>

O cantar para Salomão nos terreiros da jurema sagrada tem sido tema de discussão entre estudiosos e também de culto afro-brasileiro pelo fato do uso da sua imagem como referência filosófica para outras práticas religiosas diferentes das de cariz judaico-cristão. O juremeiro Paulinho do Diabo, buscando esclarecer entre os fiéis da jurema a presença da figura bíblica do Rei Salomão observa que o uso ritual de louvação a este rei bíblico não pode levar a crer que [o Rei Salomão] cultuasse em vida alguma prática ritual associável a jurema. Os dados relatados por Paulinho conferem a importância do Rei Salomão pelo motivo do seu reinado ter sido de paz, de sabedoria, de abundância, de riquezas e de prosperidade para o povo de Israel, quando diz: (...) *a sabedoria que a Bíblia passa pra gente, que ele tinha, é uma sabedoria divina*. A imagem exemplar de Salomão é citada na bíblia cristã, como também no alcorão como um legislador e profeta de Alá. Paulinho observa em análise da louvação a Salomão que:

quando a louvação fala que Salomão diz a seus filhos juremeiros que para entrar dentro da Jurema peça licença primeiro, é uma maneira, uma metáfora, que é usada aí assim como é usada em muitos outros cultos uma metáfora. Então é uma metáfora, uma maneira de dizer, de avisar para os filhos de Jurema, ... avisar para os discípulos da Jurema que entrem com humildade, que peça licença ... entrem na Jurema de cabeça baixa, disposto realmente a aprender, servir e ajudar! (fonte <https://www.youtube.com/watch?v=3I9iioQJbV8>)

Paulinho do Diabo discute esta questão defendendo a iniciação do Rei Salomão na Jurema, que alimenta através de conversas com fiéis veiculadas na internet. Este processo de contacto mediático denota o acesso ao uso dos discursos sem o devido preparo. Paulinho do Diabo reflete a este respeito, sublinhando que:

(...) é um absurdo dizer isso! Porque isso não consta como fato histórico em lugar nenhum! (...) a gente tem que ter muito cuidado com o que a gente vai divulgar ... porque uma pessoa acredita, leva pros seus filhos [fiéis seguidores], (...) e daqui a pouco tem uma linha de pensamento aí errada, se distribuindo na historia como tantas, que hoje em dia nós vemos (...) isso não é correto, e eu sou chato mesmo, e tô aqui pra divulgar isso! (...) (Ibid.).

Na sua consciência acerca desta problemática, Paulinho do Diabo acrescenta, a título de esclarecimento do papel do culto a Rei Salomão na jurema:

O Rei Salomão, que é cultuado dentro da jurema, na mesa do juremá, não tem, especificamente um assentamento⁶³, uma taça, um objecto de culto ... não é isso, minha gente! O Rei Salomão é uma 'consciência coletiva', ... é uma, uma, ... tem coisas que não podem ser ditas, têm que ser sentidas realmente! Então o Rei Salomão é a Ciência suprema que permeia a Jurema Sagrada, porque muitas Vilas colonizadas por índios ... Vilas que [hoje] são cidades, inclusive Alhandra também que foi colonizada por índios, e estes índios foram [por sua vez] evangelizados por jesuítas, por franciscanos, por padres, frades católicos, ... esse povo teve e recebeu essa evangelização, e era um povo que destacava muito, priorizava muito os seus caciques, os seus reis, ... é, ... aquelas pessoas influentes na história. Então, a noção de rei, a visão de rei passada pelo cristianismo que eles tiveram, e que se destacou, foi a do Rei Salomão. Porque ela se destaca na Bíblia, ... no livro dos reis! E essa visão do Rei Salomão foi passada ai e misturada e acrescentada ai ao Encanto da Jurema; inclusive os Mestres da Jurema Sagrada, os Encantados antigos, se referem ao Rei Salomão como o grande criador, como a energia que mentalizou, ... como um espírito secular [aqui no sentido do que tem séculos de referência] que veio ai na história, mas ele realmente não tem como eu disse um objecto de culto específico não ... um assentamento, não, ... não é isso não. Ele realmente é uma consciência coletiva. Ele é uma energia que permeia a Jurema Sagrada. (...) porque ele está dentro de nós, ele estabelecerá na nossa ciência! (Ibid.).

De forma esclarecedora do seu entendimento para a competência que assegura a ciência do juremeiro, Paulinho do Diabo diz ainda:

É toda a hora que usamos um cachimbo, fazemos uma reza, curamos alguém, usamos uma erva, ajudamos alguém, nós estamos usando a nossa ciência ... nossa ciência que é passada pelos nossos ancestrais ... a ciência que nós temos. E usando a nossa ciência, estamos celebrando, estamos cultuando o Rei Salomão, que é uma consciência coletiva. É uma energia divina que permeia a espiritualidade. Ela é ícone, ela é símbolo de sabedoria cristã, assim como existem reis ai na história, ... dentro da Jurema Sagrada, existem reis de influencia negra, da cultura negra também, Rei Congo, Rei Cambinda, e outros, reis orientais ... reis turcos ... e ai vem a história ... a presença dos reis e dos príncipes é muito marcante dentro da Jurema Sagrada. Muitas comunidades, muitas vilas, que tiveram .. que foram colonizadas ai por índios, e esse índios evangelizados por jesuítas, por franciscanos, ... assimilaram esse culto, e esse culto foi passado e integrado ao culto do Catimbó! (Ibid.).

Paulinho refere o uso do cachimbo como prática antiga de índios que está presente na jurema, e presente também no catimbó.

⁶³ Assentamento é um termo de uso corrente entre os juremeiros para referir o uso de um objeto simbólico de referência que represente o fundamento da ação e a presença da entidade espiritual no terreiro. Neste sentido, tem o significado de instituir a pureza do que se crê, como um registo ou reconhecimento da própria espiritualidade da real validade do uso daquele objeto.

(...) ele é importante, é importante pro culto, e ele é representativo porque ele representa realmente o culto Catimbó. Aliás, até a própria palavra 'catimbó' faz justamente alusão a isto: ao fumo queimado, ao cheiro do fumo ao torpor do fumo! (Ibid.).

Paulinho observa que a palavra cachimbo vem do termo *cachimi*, do kimbundu, de Luanda, Angola, que, em seu entendimento significa literalmente *queimar, fazer queimação, queimar erva*. Ele refere ainda que para o termo cachimbo também se recorre à palavra *pitu*, de origem tupi, que significa *puxar, tirar*, ou seja *puxar do tabaco, tirar do tabaco*. Paulinho informa que os antigos pajés acreditavam que ao fumar-se cachimbo se fazia um equilíbrio entre a terra e o céu. É interessante observar que a sua referência se guia pela presença dominante da terra em relação ao céu. O que importa perceber é que a demanda em expectativa é que o *céu* venha ou permita uma relação em função daqueles que estão na terra, quebrando o paradigma judaico-cristão de que o céu é inflexível e que os seres mortais precisam esperar o Messias. De modo que, para os juremeiros é o homem quem estabelece essa relação, sem barreiras.

(...) [era] através das folhas que representavam o elemento terra, quando elas eram queimadas com o elemento fogo, ... então elas elevavam o pensamento do homem até o céu através da fumaça, e essa fumaça chegava a ir nos reinos, chegava aí em outras dimensões espirituais ... então é isso que a gente herdou hoje em dia no Catimbó: A fumaça vai atrás, a fumaça vai buscar; a fumaça vai até onde o pensamento da gente quer. Até mesmo porque o ar é o que impulsiona a fumaça no cachimbo. O ar é o que empurra a fumaça no cachimbo. Então o ar que vem de dentro do peito da gente tá cheio do pinguinho da gente, tá cheio da intenção da gente, daquilo que a gente pensa (Ibid.).

Paulinho justifica o sentido do fundamento *fumaça* na jurema sagrada, relacionando assim o porquê da jurema ter sido designada também como catimbó. Neste sentido, ele refere ser corrente que casas de jurema concebiam que um juremeiro deva ter dois cachimbos, um de *direita* e outro de *esquerda*. Um próprio pra fumar *fumos de direita*, e um próprio para *fumos de esquerda*. E sobre esta questão Paulinho comenta:

(...) porque tem fumos bons, existem fumos de subida, existem fumos de abrir caminhos, existem fumos de abrir as correntes espiritualmente de limpar o ambiente, de limpar a casa, limpar o terreiro, de trazer paz saúde, sossego, levantar a vida do cristão! E existem fumos negativos também, que são utilizados por algumas casas, que é o chamado "fumo de queda". E cada um destes tem aí seu componentes, seus ingredientes, ... que são segredos aí das casas de catimbó (Ibid.).

Paulinho, contudo, mesmo na possibilidade das pessoas não se aventurarem na esquerda, aconselha a que se tenham realmente dois cachimbos: (...) *é necessário que as pessoas tenham dois cachimbos, um pra sua esquerda e um pra sua direita* (Ibid.). E comenta:

(...) eu mesmo tenho três (03), porque tenho um a mais, que é o meu cachimbinho de fumar, né! Que normalmente eu fumo todos os dias, por causa do meu vício, porque eu fumo mesmo, mas aí não é o cachimbo da minha Jurema, não é o cachimbo do meu Mestre, e não é o cachimbo que eu uso para meus rituais (Ibid.).

Na sua explanação ele refere que os sentidos e as intenções apropriadas a cada contexto do uso do cachimbo revelam métodos de produção das fumaças para o seu devido fim:

Mas é importante e vale salientar, que existem vários tipos de fumaçada. Existem fumaçada pro bem, fumaçada pro mau, de saúde, de subida, de descida, de queda, ... existem fuma..., mais ou menos aí nessa história, existem mais de 150 tipos de fumaçadas. Fumaçadas com posições diferentes, em pé deitado, ... tem toda uma técnica mágica aí pra quem tá interessado em aprender sobre fumaçada, (...) (Ibid.).

Após levantar essa questão, ele próprio responde sobre como adquirir essa técnica:

(...) qual é o segredo? O segredo é procurar um bom juremeiro. Participar de uma casa de Catimbó. Entrar numa casa de Catimbó. Ser batizado, e vivenciar o Catimbó!

Não tem como aprender num cursinho, não tem como aprender aqui agora, mesmo porque o Catimbó é como o Candomblé, se aprende na experiência, se aprende no dia-a-dia (Ibid.).

Paulinho refere que a iniciação deve ser espontânea, ainda que o compromisso não implique numa forma particular do gosto de cada um.

Então bem vamos nos orientar e buscar o conceito certo das coisas. Cada juremeiro tem seu cachimbo. Porque o juremeiro, ... o filho, aliás, o médium, ele não escolhe o cachimbo, o cachimbo é que escolhe ele. E segundo os mais antigos o cachimbo tem que ser talhado a mão (...) você vai escolhe o pau, a ciência te escolhe, a madeira te escolhe, aí você vai lá, corta, prepara seu cachimbinho, (...) de modo que uma pessoa mais velha ajude nessa ciência ali, porque essa ciência tem que ser orientada (Ibid.).

As tradições de terreiro são saberes em metáfora, são aspectos da história preservados e herdados oralmente, que se mantêm vivos mesmo quando a historiografia oficial não consegue cobrir os fatos históricos da identidade pernambucana. Malunguinho faz parte desta história, e representa metáforas que se mantiveram preservadas na memória de um Brasil que a oficialidade dos discursos nacionalistas ignora. Esta arena ignorada pelos centros de poder está nas periferias, nos subúrbios, nos recantos onde figura a jurema sagrada, a umbanda, o coco. E esta arena não comporta apenas o Pernambucano pois esse personagem manteve-se vivo de forma integral na memória e no quotidiano na jurema sagrada, na qualidade de divindade espiritual. Malunguinho representa a única divindade no Brasil que está associada ao movimento quilombola. Ou, tal como Alexandre L’Omi L’Odò observa, *os únicos líderes quilombolas*, pois Malunguinho não foi um único líder, e sim um título de todo o líder do quilombo de Catucá. Tal característica de titulação herdada como metáfora de resistência e força da voz e interesses do povo foi apontada por Alexandre L’Omi L’Odò como própria dos aldeamentos desta tipologia. Assim, o mesmo, em hipótese concorreu com o líder negro Zumbi dos Palmares, que representava um título do Quilombo dos Palmares, delegado a seu líder sincrónico. Alexandre revela que na época das perseguições aos negros fugidos e aos índios, se utilizou a técnica de camuflar o líder, ou os líderes por um único nome, de modo a torná-los bandeira do movimento: um ser de muitas faces e com atividade por tempo prolongado. Neste sentido Alexandre diz:

Malunguinho por ser um título, poderia ser qualquer um. Então pra matar o líder a pessoa teria que conhecer muito bem a realidade e conhecer a pessoa, porque qualquer um poderia se identificar como Malunguinho ou como Zumbi (Fonte https://www.youtube.com/watch?v=zcL_FuW2vYA)

Acerca das verdades historiografadas pela academia, Alexandre refuta ainda que:

(...) nosso sonho era trazer o poder de terreiro pra perto da academia. Pra não deixar a academia tão solta falando o que quisesse da gente. Sobretudo um monte de mentira. Sobretudo um monte de coisa descontextualizada. Né! E que a gente tem se aprofundado nisso e tem discutido essa questões muito amplamente, relendo os textos da década de 70, de 50, ... por exemplo ler o livro Meleagro ... de Câmara Cascudo, né, que trata exatamente sobre a jurema,... é um clássico que trata sobre a jurema ... é! E a gente faz hoje uma releitura, claro com consideração ao tempo, porque o historiador e seu tempo, né, ... é ... nós e o nosso tempo, né! Porque a gente

fala o que nosso tempo permite, porque estamos envolvidos num processo histórico ... poucas pessoas conseguem avançar um pouco a mais do seu tempo, ... mas a gente fala-o com o que consegue conceber do nosso tempo ... segundo nossa possibilidades.(...) juntando isso tudo com os objetivos que o povo de terreiro tinha naquele tempo de transcender aquela dificuldade que a gente tinha de sermos apenas cadáveres, né onde a academia chegava lá e podia fazer dissecação do nosso corpo, abrir nossa vísceras, e observar tecnicamente o que é que a gente fazia ... 'como é que faz um acarajé? ... né!', a descrição antropológica de como fazer um acarajé é uma dissecação intelectual, né? ... é, como são os rituais do axêxê? ... por exemplo! ... é ... tudo isso a gente via sendo escrito, e sem a gente opinar, e sendo uma tradução das informações orais que nós passávamos ... então a gente pensava: poxa, porque a gente não pode mudar essa realidade? ... é ... vamos mudar isso! Porque se as pessoas têm a condição de falar por a gente, então a gente tem a condição de falar por a gente, e talvez a gente tenha a condição de tratar de fazer textos melhores, mais elucidativos, mais próximos da tradição, do que provavelmente alguns pesquisadores. Esse pensamento, que pra uns é muito arrogante, na verdade ele reflete uma dor que o povo de terreiro sofreu e sofre ainda, ... né! ... nós vivenciamos ainda um processo de distanciamento dessa realidade muito grande ... acredito que um dia a gente ainda vá ter uma universidade de tradição oral ... em Brasil tem uma experiência do Prof. José Jorge de Carvalho que é um encontro de saberes, que é um projeto bem ousado e que ele traz os mestres dos saberes tradicionais para dentro da universidade para darem uma cadeira eletiva (...) introdução às tradições ... Então quando a gente sonhou em estar junto a gente criou o Quilombo Cultural Malunguinho, que foi uma instituição que saiu dessa discussão todinha, dentro do arquivo público, que começou como grupo de estudos Malunguinho, que tinha como objetivo de trazer personagens negros a tona, porque a gente não tinha grandes referências ... só tratava de Zumbi, e Zumbi não era suficiente pra gente, porque a gente tem Zumbi, a gente tem Canindé, que é uma divindade dentro da Jurema que também é um personagem histórico da Guerra do Paraguai, ... temos Badia, temos Pai Adão, temos Malaquias Filipe da Costa ... né, que são personagens ... (...) então conseguimos trazer a tona uma discussão que até então nunca tinha sido feita, que era sobre a Jurema Sagrada, que a gente entendia naquele tempo, a partir de Malunguinho, que tava inserido no contexto da Jurema Sagrada, porque ele é uma divindade do culto da Jurema Sagrada, que é uma religião típica do Nordeste do Brasil, ... que ... hoje já existem terreiros ... e aí entra a questão da imaterialidade, né ... que existem diversos terreiros no Brasil, de Jurema, mas a Jurema existe de fato no Nordeste, porque é possível ela existir no Nordeste mesmo (...) porque ela é uma religião que trata de árvores sagradas, uma religião que tem uma cosmovisão toda pautada no universo da árvore, no universo de Cidades Sagradas, e que essas árvores só existem no Nordeste (...) (Ibid.).

Alexandre L'Omi L'Odô refere ainda o quanto a religião da jurema esteve abafada pelas vozes dos que tinham o poder da voz. De modo que apenas há doze anos se iniciou uma tomada de posição da voz dos que nunca tiveram direito de falar por si, e o termo *juremeiro* passou a ter um reconhecimento na sociedade que, paulatinamente, vem se apropriando, ainda de forma desconectada, da realidade destes fatos, seja em terreiros de umbanda, seja em paginas da web, seja em discursos acadêmicos ou em instituições governamentais de salvaguarda. E numa palavra de confronto com sua legitimidade, Alexandre diz:

(...) acho que a gente tem acho que doze, ou treze anos de trajetória, que é um tempo muito curto, mas que também foi um período curto mas que foi muito revolucionário pra o povo da jurema especificamente, porque isso deu um boom que a gente não imaginava. Hoje em dia a internet tá tomada por um povo que se auto identificam como juremeiro, até porque esse termo juremeiro sequer era conhecido há doze anos atrás ... veja só como a nossa religião tava bem escondida, bem abafada ... sobretudo pela academia, ... que endeusa as tradições de matrizes africanas ... ainda, acredito eu, naquela busca do purismo ... daquelas coisa que os antropólogos gostam muito né! ... coisas que já estão ultrapassadas ... que já sabemos que não existe tradição pura né! (...) E aí vem aquela coisa gilbertofreiriana, daquela suposta teoria de que existiu em algum momento da história uma doçura que ele foi um grande tradutor do Brasil para o exterior (...) de fazer um texto pra gringo ver ... pra conhecer o Brasil (...) e que ele escrevia pra essa galera ver mesmo, né! Era uma encomenda do estado brasileiro, esse ... como se fosse um equilíbrio entre as populações negras e brancas e indígenas no Brasil né! ... Coisa que nunca existiu, isso! Porque quem tá no domínio, que foi o dominador, o colonizador não quer largar, né! 'nem com a mulesta!' ... mas tamos no processo, tamos entrando na academia, tamos tentando fazer mestrado, tamos tentando fazer doutorado e ocupar os mesmos espaços (...) (Ibid.).

E quanto à ausência do conhecimento sobre as marcas da identidade pernambucana, pela ausência de uma voz da sua cultura, Alexandre diz:

(...) Se hoje existe, vamos supor, 2000 livros escritos sobre a tradição de matriz africana no Brasil, nas suas diversas vertentes, se na Jurema existem vinte, é muito! E eu acho que nem existem vinte livros escritos! Existem algumas dissertações, algumas teses, alguns artigos publicados, mas livros escritos, eu acho que não existem 20. (...) E o Professor Roberto Motta na década de 70 já dizia em um dos artigos que ele escreveu que a jurema era difícil de se pesquisar porque não existia nada escrito. (...) Então isso dificulta né! A gente chegar lá! (...) Por que não tiveram interesse?(...) e assim a gente criou esse lema 'A Jurema merece Respeito'. Porque a gente percebeu que de fato até os sacerdotes da Jurema, e que também são Babalorixás⁶⁴ (...) que em Pernambuco existe uma realidade de 'Dupla Pertença Religiosa, ou Tripla'. Lá ninguém é só do Xangô, ou ninguém é só do Xambá, ou ninguém é só do Ketu, ou ninguém é só de alguma coisa ... a pessoa é geralmente do Xangô e é da Jurema. É uma dupla pertença. Ou às vezes a pessoa ainda é católica, da Jurema e do Xangô [risos], né! Como é o caso de minha mãe de Santo, a minha própria Yalorixá, Mae Lú Omi Togum (...) herdeira de toda tradição do Sítio de Pai Adão, (...) neta biológica (...) do Pai Adão, ... ela é Juremeira, é do culto mais ortodoxo, mais nagô – empoderado dessa matriz africana dentro de Pernambuco, né ... do povo que fala realmente yorubá, (...) e é ... se diz católica apostólica romana! (...) (Ibid.).

⁶⁴ Como atrás dito, babalorixá é o termo étnico para o sacerdote dos xangôs, candomblés e umbanda, sendo que na umbanda se utiliza também o termo *pai de santo*. Termos este último estendido a todos de matriz africana no Brasil, mas que no candomblé e no xangô designam os *zeladores de santo*, aqueles que guardam devoção e compromisso em zelar o seu *donos de cabeça*.

Alexandre queixa-se de preconceitos da mais diversa ordem contra as práticas de matriz indígena em Pernambuco:

(...) um deles é de dentro do próprio povo de terreiro, ...né ... um dos preconceitos e dos racismos que se faz partia do próprio povo de terreiro que quando se fazia uma caminhada do povo de terreiro, não queriam deixar a gente acender o cachimbo da Jurema, porque não era permitido naquele momento público juntar a jurema com o orixá, porque são cultos separados de fato. Nos terreiros são cultos que não dividem o mesmo momento ritual. A fumaça da Jurema não entra dentro do quarto do orixá. Então nessa perspectiva teológica, teocêntrica, ali, a Jurema sofria todo preconceito do mundo! Até nos espaços onde o povo de terreiro estava lutando pela mesma legitimidade. Até nas conferências nacionais que eu participei, a Jurema sofre racismo e preconceito por parte do pessoal do Ketu, por parte do pessoal da Angola, por parte do pessoal ... porque não conhece ... sobretudo porque eu até perdoou! Porque quando você não conhece você cria um preconceito ... e cria um preconceito pior, que é um preconceito epistemológico que parte de uma perspectiva de que 'só existe uma discussão de matriz africana no Brasil' e isso eu acho um absurdo ... eu acho um absurdo o povo de terreiro ainda estar nesse nível, porque nós não somos uma tradição somente de matriz africana, nós somos uma tradição afro-indígena, doa a quem doer ... doa ao antropólogo que buscou o purismo, doa a quem escreve duzentos livros sobre a antropologia e tá aí dentro da academia, aí dentro da USP, dentro da UFPE, (...) doa a quem doer! ... Mas eles se equivocaram ou fizeram uma estratégia intelectual equivocada, que errou pra gente! ... errou ... porque? Se formos avaliar as tradições a partir das suas ... é ... dos seus princípios mais primeiros, a gente vai perceber que aqui no Brasil não tinha condição nenhuma de uma tradição se estabelecer sem ter essa mistura óbvia. Quem conhecia a mata, ... tanto é que digo o seguinte ... as ervas de Ossain, pertencem aos índios do Brasil, é complicado dizer isso, mas é a pura verdade, ... hoje no Brasil as ervas usadas no Candomblé são ervas aqui utilizadas todo tempo pelos índios ... o saber indígena tá dentro do culto de Ossain, e isso ninguém diz nos livros ao qual se fala de Ossain! Porque não quer dizer né? Porque acha mais bonito a questão do Pan-Africanismo, aquela coisa daquela ideologia do 'Power', né do 'Black Power' ... daquela coisa do negro que é altamente legítima, ... influenciou muito negativamente a gente, nessa perspectiva da gente se perceber enquanto um povo que tem uma mistura.. ... 'ai a jurema no meio disto, vai lá pra baixo! Né! A jurema ano meio disto ela se torna ilegítima, ela se torna impura, ela se torna completamente terceira ou quarta opção de discussão nacional. ...As veredas que os índios deram aos negros daqui foram muito importantes né! Aprender a comer a fruta dessa terra sabendo qual é a venenosa e qual não é, a erva qual é a venenosa e qual não é, o caminho que vai pro quilombo e o que não é ... porque quilombo não é só uma coisa de negro né? Quilombo é uma coisa dos indígenas ... os índios já se refugiavam antes inclusive dos negros começarem a fazer quilombos aqui (...) os índios morreram demais, o holocausto indígena e africano nesse país é uma dívida histórica desse país e da Europa que é impagável .. que se tem que buscar pagar com políticas públicas né! (...) a Jurema merece respeito porque é uma tradição religiosa igual a qualquer outra e que sempre esteve presente no Nordeste e que ninguém quis discutir a jurema (...)(Ibid.).

3.5. Conclusão: A religião como conivente de identidades

A religião entra no universo do coquista como um elemento extramusical que influencia as formas e as utilidades do comportamento regular, ou mesmo ocasional, da relação social, implicando ser elemento determinante da performance, como também regulador da personalidade. A formação da identidade religiosa pernambucana seguiu os processos de migração e confluência de raças e culturas. Pernambuco, enquanto espaço geográfico que muito prosperou, atraiu um conjunto alargado de imigrantes, fossem administradores nomeados pela coroa - setores do centro de poder; fossem voluntários - espontâneos ou forçados, em busca de construir um futuro melhor, longe de Portugal, no novo mundo. A estes foram agregados degredados punidos com o exílio, como também outros de interesses aventureiros, em busca de riquezas. Nos serviços de base foram adicionados escravos por imigração forçada. Os grupos locais de nativos tiveram os seus universos destruídos pela invasão das suas terras, sendo escravizados neste sistema e subjugados neste processo. Se houve um encontro, um cruzamento entre fundamentos religiosos diversos com a religião católica apostólica romana, este encontro foi consequentemente conflituoso, experimentando a diversidade e não a unicidade de perspectivas. A religião católica, sendo a religião do colonizador, foi imposta aos povos nativos, indígenas, e aos povos africanos, que naquele momento se encontravam escravizados, e ainda aos grupos imigrantes. O elemento cigano adicionou um caráter relativista de apropriação de vetores dominantes, visto ser esta uma característica da sua cultura – a absorção, sem conversão completa –, surtindo mais como estratégia ou tática, de bom convívio e invisibilidade diante dos centros de poder, ainda que mantivesse os seus fundamentos veladamente. E em hipótese, esta presença no quotidiano impactou nos modos de vida das populações de degredados, de índios e de negros que assim se relacionaram com a centralidade. A metáfora agiu como um recurso tático diante da diversidade. Os grupos de degredados adeptos de seitas e de práticas de adivinhação, de feitiçaria e de bruxaria, motivo do seu degredo, de certo não se converteram facilmente à filosofia do império português sob fundamento católico, preservando os seus costumes. O catolicismo popular emergiu em espaços de domínio colonial quotidiano, e os valores variados veicularam manifestações diversas. A forma

algo aberta de relação com os fatos, com os valores e os modos de os interpretar promoveu formas distintas e sem amarras, que, apesar de muitas perseguições, permitiu perspectivar o rito religioso. Este fato fez emergir diferenças de bairro para bairro, de comunidade para comunidade, de grupo para grupo, de formas expressivas para formas expressivas, de cocos para cocos. E essa frouxidão constituía a arena diluída e fragmentada na qual a igreja se relacionou com os grupos humanos que preservavam nas suas intimidades as perspectivas protestantes, ciganas, judaizantes, pagãs, indígenas e africanas que transportaram de outros lugares. Os grupos indígenas e negro-africanos não possuíam unidades sociais identificáveis, pois provinham de culturas distintas dentro dos seus universos privados, posto que as terminologias de índios e de negros comportam um grande corpus de diversidades étnicas e linguísticas distintas entre si. Em consequência, tiveram de aprender a conviver na arena conflituosa de negociações, segredos e mistérios mantidos estrategicamente como táticas para evitar alvos fáceis de alcance do *outro*. Esta arena pública, conflituosa, promoveu o desenvolvimento de marcadores identitários de grupo para grupo. Este plano de relações demarcadas ocorria nas senzalas, nas quilombos, no entorno dos aldeamentos indígenas e nos vilarejos. A metáfora foi um vetor de gestão da diferença, e marcou a identidade expressiva de cada grupo. O processo sincrético não representou um acordo pacífico, tranquilo entre culturas diferentes. Pelo contrário, surtiu como estratégia de povos que entendiam ser necessário promover as suas continuidades. Estes grupos humanos precisavam de continuar cultuando as suas divindades camuflando-as, pois os seus fundamentos estavam em xeque, no ambiente de desconfiança entre dominador e dominados, multifacetados e distintos entre si. A camuflagem surgiu como tática para esconder o que todos estavam a ver, recorrendo a um tipo de roupagem diferenciada para ludibriar o centro de poder, lubrificar as relações, e promover incertezas metafóricas do que se via. Instalada a alternativa, as práticas religiosas e as expressões culturais a elas agregadas por algum vínculo emergiram como espaços de contato intercalasses dessa refrega político-ideológica e fundamentalista. Assim, em hipótese, surgiram os cocos, e os modos híbridos de cada um dizer algo de si coletivamente sem ter que se assumir oficialmente. O híbrido passa a suprir demandas expressivas conferindo a voz aos que aparentemente não a tinham.

A cultura dos cocos funcionou e parece funcionar ainda como forma de imposição de identidades, ao mesmo tempo que se apresenta enquanto equipamento

apaziguador. Os grupos religiosos comungam então um espaço interface desses mundos, e a brincadeira torna-se um rito – edificador da ideia de Brasil mestiço. O coco, com sua expressividade que transborda os limites da música enquanto arte, permite a expressão dos gestos e dos sentidos que armazenam significados muitas vezes velados nas suas letras. Esta forma de relação e representação expressiva possibilitou cantar-se, sem se saber, o sentido apropriado de relação com o outro que se lhe avizinha. A festa que emergiu destas arenas reúne, confraterniza e permite a mistura, carregada de mistérios e incertezas, propiciando ao povo a alegria ao mesmo tempo que a reivindicação política ainda que num contexto de diversão e religião.

Quem é esse que canta comigo? O que ele pensa de mim e do mundo? Quem é essa que dança o coco? O que é, afinal, o coco? De que fala essa música? Fala de um amor perdido ou de um mecanismo de resistência? Onde começa ou termina a brincadeira? É religião? É mobilização ideológica? O coco é metáfora? Quem pode ou a quem compete interpretar-lhe o sentido? Não se pode esquecer que a jurema sagrada é uma religião essencialmente popular sofrida, mas reivindicativa, por estar ligada aos interesses das populações preteridas. Populações estas, que demonstram ter o coco como fundamento das suas individualidades e coletividades. Sob este pilar de conhecimento, a jurema agrega um valor das plantas, das ervas e da medicina popular. E agrega também um forte interesse dos fiéis pela celebração das divindades – pessoas que viveram no mesmo universo contextual de vida, tal os *pretos velhos*, os caboclos, os índios, os guerreiros, as guerreiras, os marujos, os marinheiros, as meretrizes. As divindades carregadas pelas imagens de pessoas comuns do cotidiano, com as suas dores, dificuldades e perseverança de viver e de buscar as suas melhoras. As entidades espirituais que juntas compõem as 7 Cidades Sagradas que edificam a jurema (moradas, mundos espirituais, planos etéreos, céus, nomeadas emicamente como *juremá*). Todas edificam o pensar, a fé, a esperança, e a brincadeira pelo coco. Todas estas referências são identificáveis como o povo, e com o povo, e emicamente identificáveis também como o coco e pelo coco.

Capítulo 4. Perscrutando a sua ação humana

No discurso dos coquistas surgiram também questões recorrentes de identidade cuja representação lhes interessa vincar em prol de mudanças nas suas relações com as políticas culturais brasileiras. Desenvolvo uma narrativa histórica na qual a imagem da própria identidade do coquista se transforma de mais contida e velada a mais livre e expressa. Como metodologia de exposição desta problemática, recorri a três períodos historiográficos referidos pelos sujeitos como significativos nas suas noções de tempo e de espaço para cada forma particular de perspectivar esta manifestação expressiva. O primeiro período, emicamente considerado como o do início do século 20, foi representado como de projeção continuada de metáforas coloniais. Para a segunda metade do referido século, emergiu o segundo período, que fora visibilizado enquanto *intermédio temporal* de processos simbólicos de uma tomada de consciência do coco como base nas suas identidades. E para o início do século 21, o terceiro período, enquanto tempo real da autenticidade experimentada e atribuída das ações proativas, que legitimam o carácter identitário das suas memórias herdadas e vividas. Os períodos se fizeram presentes nos cocos, por arenas de dramas pessoais, de conflitos sociais e de processos políticos de negociações, estratégias, táticas e manejos, desde o cantar silencioso (*escondido*), ao progressivo poder expressivo como identitário local (*com coragem*), até à atual mobilização ideológica que configura a voz do pensamento (*sem vergonha*). Para esta leitura foi muito útil a proposta de Zygmunt Bauman ([1996] 2003) por fornecer subsídios teóricos para compreensão do carácter fluido do coco, que assim também se adapta à identidade performativa das vidas dos coquistas.

A ideia de identidade, em Bauman, está agregada à noção de pertença, advinda de processo de propriedade adquirida. Sob esta perspectiva, Juliano Madalena (2013) propõe resumir o arcabouço de conceitos e desdobramentos doutrinários acerca do conceito de identidade (Madalena 2013: 1). O seu sentido mais próprio é aquele referente à nacionalidade, que concentra sobre si várias conotações que se agregam à ideologia de *indivíduos do Estado*. O termo identidade permite assim orientar o

surgimento conceptual e simbólico de uma compreensão humana fundada através da ficção, e não da experiência propriamente dita. Sob este perspectivar, o espaço passou a delimitar valores qualitativos imperceptíveis na ausência de tal direcionamento sócio semiótico. E como percebe Bauman, esta tipologia de ausência é fruto da crise de *pertença* e do esforço que se desencadeou na tentativa de recriação da realidade a partir de uma ideia de identidade comum. A identidade mostra-se neste estudo, no seu cariz semântico que permite o surgimento de metáforas fronteiriças para resguardar direitos de legitimidade, alteridade, autonomia, isolamento, coesão, fracionamentos, diálogos e diferença. Num sentido, o conceito de identidade regulamenta planos conflituosos de negociação e de política, como já citado, mas que no caso do coco, estiveram associados à experiência religiosa, que em hipótese surge do contacto multicultural como uma língua franca entre padrões estruturais de grupos culturais diversos funcionando com equipamentos de resiliência, resistência, continuidade e mudança. O Estado moderno, tal como percebe Madalena (2013), estabeleceu a condição do dever obrigatório para todas as pessoas que se encontravam sob a égide da sua soberania territorial. Condição soberana esta que deixou, no seu carácter semiótico, de estar associada diretamente à matéria do espaço físico para justificar a ideologia de um espaço imaterial partilhado que se materializa em valores voláteis de um número alargado de metáforas. Assim, os conceitos de *pertença* e a noção de pertencer tornam-se discursos identitários projetados na prática dos cocos.

Esta prática expressiva, originalmente articulada por classes subalternas, que no percurso de sua historiografia se mostrou como aparelho social e politicamente eficiente e flexível, tem-se revelado útil na vida dos coquistas. Os seus contextos de festa e de celebração aberta permitem que seja apropriável de forma ambígua em estratégias, táticas e manejos para adaptação, concórdia, mobilização e resistência. Sob esta perspectiva o coco representa metáforas entre o vagabundo e o turista, conforme as imagens propostas por Bauman (2003). Como caracterizar o vagabundo e o turista quando se fala do coco? O terreno revelou um vetor metafórico do vagabundo na concepção da exclusão e da resistência permeada de recursos de invisibilidade que incomodaram os centros de poder. O vetor do turista, que na concepção líquida desta invisibilidade permitiu numa mesma arena coexistirem formas ambíguas de representação de sentidos e valores, reverte-se na atualidade em tendências que dissolvem a tradição histórica, sólida e afetiva, numa tradição inventada, fluida e

pontual. Sob tal perspectiva, o coco figura neste capítulo como metáfora política do poder da palavra.

4.1. A influência da língua portuguesa em tempo de repressão (até 1938)

El vagabundo era la aflicción de la primera modernidad, el espantajo que provocaba en gobernantes y filósofos un frenesí de orden y legislación. El vagabundo no tenía amos, y no tenerlos (estar fuera de control, fuera de todo marco, sin ataduras) era una condición que la modernidad no podía tolerar, razón por la cual pasó el resto de su historia combatiéndola. (...) (Bauman [1996] 2003: 56-57).

A modernidade representou simbolicamente o surgimento do Brasil, de colônia a nação pelo fim da monarquia. Do sentido republicano surgiu o nacionalismo permeando várias arenas, várias perspectivas e vozes de poder. A sociedade dividiu-se em espaços pelo preceito da força intelectual e económica. A política seguia a ordem de quem tinha a voz ativa associada ao poder, como a igreja, os grandes senhores da terra, os comerciantes e os grupos organizados de imigrantes europeus, entre outros. As duas primeiras décadas do século 20 foram de mudanças no quadro político, económico e social do Brasil. Em 1894, o país conheceu o seu primeiro presidente civil, Prudente de Moraes, que deu início à então chamada, na gíria popular, República do Café-com-Leite. Foi um período de tomada de posição de novas categorias, no qual as alterações se fizeram em função da produção agropecuária na região sudeste e da urbanização de São Paulo. A proposta de um novo país atraiu para o centro e sul grande número de imigrantes, sobretudo italianos com expectativas de prosperidade, enquanto que em grandes áreas da nação a marginalização dos antigos escravos se tornava uma preocupação (Barros⁶⁵ 2004: 5). Enquanto que as reivindicações, ações e demandas das *nações de nativos* (ameríndias) pouca diferença faziam, pois eram invisíveis, e por isso sem valor para a nova demanda, a cultura canavieira do nordeste sofreu declínio acelerado. Sem condições de competir com a ascensão do café paulista, provocou êxodo

⁶⁵ César Barros (2004) aponta que o período imediato pós-abolição da escravatura é marcado pela marginalização do povo negro. A abolição da escravatura, cujo ato final foi marcado pela Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, não tinha preocupação alguma com o destino do povo que sofrera mais de trezentos anos de escravidão.

massivo de espaços rurais para as metrópoles numa migração desesperada em busca de trabalho (Carvalho 1992: 24-32; Furtado 1969: 118-134). Esta arena sim, destacou diferenças agudas de classes sociais nos centros urbanos. Por um lado aumentou as pequenas classes - média, operária e de subsistência -, e por outro, promoveu o aparecimento da hierarquia entre as classes dominantes. A voz do poder político-económico instalou-se hierarquicamente nos grandes cafeicultores de São Paulo e nos pecuaristas de Minas Gerais; a quem se seguiam os representantes da burguesia industrial de São Paulo e do Rio de Janeiro. De seguida vinha o exército que, desde a proclamação da república começara a destacar-se politicamente. Entretanto, no panorama desta estratificação de poderes havia dois segmentos em choque: o *tradicionalismo rural* e as *transformações urbanas* que representavam o poder da burguesia rica, as influências externas, a modernização, a mobilização das classes média e operária, e os movimentos progressistas. A divisão política em categorias repercutiu-se na identificação de contrastes e conflitos sociais isolados, desconectados entre si, mas contínuos por todo Brasil, com ênfase nos ocorridos no nordeste – em função da concentração do capital na industrialização do sudeste e no abandono de investimentos do nordeste. A ilustrá-lo, a Revolta de Canudos no sertão baiano nordestino; o caso do Padre Cícero na cidade cearense de Juazeiro; ou o fenómeno do cangaço, com a figura de Lampião em terras pernambucas.

As duas primeiras décadas do século 20 representaram a transição entre o passado e o que seria chamado moderno. O conceito de pré-modernismo no Brasil não se caracterizou como escola literária, mas como termo genérico para designar a produção literária de alguns autores que, não sendo ainda modernos, já promoviam rupturas com o passado. Eram produções que davam a entender haver discursos conflituosos entre o passado e o moderno, buscando retratar uma língua local, por exemplo. Em 1937, Hildebrando de Menezes publicou no Diário de Pernambuco um artigo acerca da visível diferença entre as arenas dos mocambos do sertão e os mocambos do Recife como representação de distinções entre o passado e o futuro coexistindo num mesmo tempo, e muitas vezes num mesmo espaço, ainda que a população pobre continuasse a viver em mocambos sob rígidas e difíceis condições. A literatura refletia perspectivas de uma época em que a pobreza era considerada como representação dos valores humanos, aos quais se esperava corresponder com estereótipos das suas expressividades potenciais. O falar, o cantar, o vestir, o dançar

servia como marcadores do passado a ser combatido, não implicando mudança de *status*, e sim transformação de um mocambo do passado para um mocambo do presente. Na sua argumentação desta tipologia de processo historiográfico dos pobres do Recife no início do século 20, José Tavares Correia da Lira (1994: 136) aponta que a cultura popular tendia a ser associada, por analogia, às características dos mocambos que emergiam simbolicamente como supostas representações metafóricas das respectivas irracionalidades dos que neles viviam, por mera evidência das suas respectivas misérias. Como exemplo este autor cita a representação que associa os *mocambos* à *casa do pobre*, descritos em 1935 por José Lins do Rego no livro *O Moleque Ricardo*. Na sua visão dos mocambos da Rua do Cisco descreve:

O masseiro, a mulher e quatro filhos, dormindo numa tapera de quatro paredes de caixão coberta de zinco. Custava doze mil-réis por mês. A água do mangue, na maré cheia, ia dentro de casa. Os maruins de noite escalombavam o corpo dos meninos. O mangue tinha ocasião que fedia, e os urubus faziam ponto ali atrás dos petiscos. Perto da rua lavavam couro de boi, pele de bode para o curtume de um espanhol. Morria peixe envenenado, e quando a maré secava, os urubus enchiam o papo, ciscavam a lama, passeando banzeiros pelas biqueiras dos mocambos (Rego 1984: 113-114).

A voz da sociedade tendeu a regionalizar-se, pois a identidade nacional ainda confusa encontrava porto seguro nos espaços locais, de modo a fugir dos padrões universais e artificiais compostos pelos parnasianos, e a evidenciar problemas da realidade sociocultural das camadas populares da nação. Este objecto de ação buscou revelar o Brasil do operário suburbano, do sertanejo nordestino, do caipira interiorano e do imigrante que surgem então na literatura como personagens marginalizados num novo regionalismo, registando costumes e verdades locais para mostrar uma terra diferente da revelada pelos escritores do Romantismo e Realismo-Naturalismo. O carácter do Romantismo do passado revelava uma descoberta dos espaços pelo exotismo dos seus valores, em que os índios eram cantados como algo lindo e maravilhoso enquanto longe dos espaços urbanos, pois a sua condição e relação com a sociedade deveria ser a de contemplação distanciada. Neste sentido de entendimento suponho como tendência para esta época a validade da frase: *Fiquem lá quietos e me deixem apreciá-los de cá*. Os ideais parnasianos buscavam tornar tudo aquilo num conto de fadas cheio de valores míticos e simbólicos, mas sem valor real, como algo fictício.

O povo da mata deveria estar na mata, as suas danças não deveriam intervir nos espaços urbanos. Quando transitavam nas redondezas geravam incómodos. Os seus costumes, as suas culturas, tudo isso deveria ser algo mítico. Mas a nova ordem político-económica era tomar a ciência dos espaços, metrificar cada vetor, explorar, demarcar, e apropriar-se de símbolos como marcadores da identidade nacional. A preocupação era ideológica e política e não conceptual de uma unidade de direitos da nação. E esta preocupação em retratar fatos políticos, económicos e sociais contemporâneos aproximava a realidade de histórias de vida da ficção da identidade nacional. As produções literárias exteriorizavam as dicotomias da sociedade sob um foco politizado destinado à ficção nacional. E os discursos não contribuíam em nada para as demandas reais do quotidiano da sociedade. Paralelamente a toda movimentação em busca do poder entre os ruralistas e os burgueses, e entre a intelectualidade dominante e os movimentos político-literários, a pobreza dos índios, dos ex-escravos negros e dos mestiços figurava o mesmo universo da monarquia do século XIX, em vilarejos, e zonas suburbanas⁶⁶. A mítica que nutria o imaginário de um universo belo e mágico dos pobres e das suas práticas não atentava contra as realidades muitas vezes graves da parcela da população esquecida pela dinâmica social progressista. Sob esta perspectiva crítica Josué de Castro desenvolveu a metáfora do homem caranguejo, e no prefácio do seu livro *Homens e Caranguejos*, refere-se-lhe:

A impressão que eu tinha, era de que os habitantes dos mangues - homens e caranguejos nascidos à beira do rio - à medida que iam crescendo, iam cada vez se atolando mais na lama. (...) Vê-los agir, falar, lutar, viver e morrer, era ver a própria fome modelando com suas despóticas mãos de ferro, os heróis do maior drama da humanidade - o drama da fome (Josué de Castro, 1967: Prefácio).

Ali estava o coco. Ali estava o povo, e para estes pouco importavam os discursos ideológicos nacionalistas, tradicionalistas, industrialistas. A eles restava o silenciar das suas vozes. O pensamento e as práticas desta parcela da sociedade eram irrelevantes para o rumo da comunidade imaginada *Brasil*. Poucos registos foram feitos, beirando a não existirem. E partindo do pressuposto de que após a semana de Arte Moderna de 1922 foram registados como ilhas de tradição do passado, concebo que o correr dos

⁶⁶ Em 1902, Euclides da Cunha (*Os Sertões*) faz uma análise completa da terra e do sertanejo nordestino e retrata a Guerra dos Canudos; e em 1919 Monteiro Lobato (*Cidades Mortas*) descreve a pobreza do caboclo nos vilarejos decadentes do Vale do Paraíba Paulista.

anos desde o século anterior pouco representou de mudança nos seus quotidianos. Os pobres perspectivados pelo senso comum eram, assim, aqueles que tinham uma vida de trabalho intenso focada na subsistência, ou de vagabundagem por opção; que mostravam tendência para uma religiosidade ambígua e indefinida entre diversos cultos rituais como recurso para vencer os seus obstáculos e desenvolver uma consciência de si próprios; que alimentavam uma concepção de coletividade e familiaridade como forma social; que nutriam vínculos de parentela colaborativa; de interação e integração quotidiana; em rituais e festas simbólicas de carácter organizacional de grupo; em convivência intercultural desde a colonização; e em crenças em preceitos da igreja ou de catolicismo popular. Estas perspectivas consideravam um lado peregrino do mundo subalterno, como ilhas do passado, guiadas por metáforas articuladas a partir de referências ambíguas que podiam estar centradas no padre, na liturgia da igreja, na imagem do Salvador, do Messias; mas que também o estavam no toque de terreiro, no adivinho, no curandeiro, no pai de santo, no mestre espiritual, na benzedeira. Esta dualidade contemplava devoção simultânea a santos e a espíritos - orixás, voduns, inquices, encantados e senhores mestres -, de modo que o compromisso e a obrigação emergiam e se faziam presentes nas suas palavras, nos comportamentos e nas manifestações expressivas, como o coco. Esta relação entre festa e fé exterioriza um diálogo entre a materialidade do quotidiano e a imaterialidade do sagrado. Relação esta que, em hipótese, valida a fé nas mãos da parteira, no banho de rio dos *acorda povo*, no banho de ervas, no acender de velas para mortos e espíritos, no uso de ervas, na pajelança, na fumaçada dos cachimbos, na infusão de chás, em vinhos e xaropes, na jurema sagrada e na gira do coco de mestre. Ao pobre foram associados valores míticos e rústicos da identidade cultural local, estadual e nacional. Valores discursados na literatura como fixos que marcam uma identidade do cançãoeiro, da conversa ao pé do muro, da cantoria de pé de parede, do aboio, do pisar o chão da nova casa, da aprendizagem empírica pela necessidade e de uma relação orgânica como a tradição oral. Estando como sustentáculo destas referências a memória herdada a partir dos mais velhos – pilares expressivos do cantar, do dançar, do viver, da música, numa ligação com todos os outros fatores extramusicais do quotidiano.

A preocupação dos urbanizados e conectados com o vetor nacionalista era o progresso que se aproximava com a proclamação da república, havendo assim uma ruptura entre o passado e o futuro que se arquitetava alcançar. A categoria negra estava

em arenas suburbanas ou rurais, e seu contacto com a nova dinâmica era de certa forma considerado. A historiografia da época não contemplou, no entanto, de forma semelhante os pobres mestiços descendentes de índios, nem os próprios índios, nem os descendentes identificáveis dos degredados e ciganos e outras classes sem projeção, pois a dinâmica da vida urbana estava centrada nela mesma e alimentava a invisibilidade. Os registos que se têm são de uma literatura preocupada com discursos políticos e ideológicos, e não com o problema real desta categoria de deserdados que agora se configurava como classe pobre. E neste sentido, pejorativamente, apenas se ouviam discursos sobre os negros, suas fugas, suas ousadias, seus descaramentos, seus serviços e depois, suas mendicidades após o fim da escravatura. O sociólogo Florestan Fernandes (2008), aponta que as reformas sociais que se seguiram logo após a campanha abolicionista de 1888 não mudaram o regime do latifúndio e nutriram o racismo e outras formas de discriminação:

A desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objecto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (...) Essas facetas da situação (...) imprimiram à Abolição o carácter de uma espoliação extrema e cruel (Fernandes 2008: 29).

A literatura falava do que os seus olhos podiam ver, seguindo o pensamento: *o homem e a sua época*. E as demais categorias desta classe pobre, agora evidente, pouco haviam sido vistas. Eram invisíveis, constando no quotidiano do senso comum, relatos de contextos fugazes dessa relação. A ideia de diversão concebida pelo senso comum para as categorias da população pobre, suburbana e rural, estava ainda associada à concepção deste grupo humano guardar vínculos estreitos com os degredados, índios, negros e mestiços, e nesta medida, supostamente por juízos de valor, pouco civilizados e não preservadores dos bons costumes. Poucas pessoas de classe incluída no sistema dominante se atreveriam a ir a estes espaços, além daqueles que mantinham algum tipo de relação com os *pobres*, tais como polícias, pessoas que guardavam alguma relação parental com os pobres, alguns médicos, e os padres, freis ou missionários protestantes em busca de resgatar almas para as suas igrejas, de modo a projetar verdades e perspectivas cristãs nas práticas populares dessa ordem. Mas, de um modo geral, a

classe pobre pouco interesse desenvolvia por uma nação que se projetava. E, do fato de percebê-los como herdeiros do estigma de degredados, quilombolas, e aborígenes, suponho, em hipótese, que eram mesmo vistos como inimigos da ordem.

Bauman ([1996] 2003: 56-57) apresenta-nos metaforicamente a figura do *vagabundo* como categoria social da primeira modernidade, simbolizando aqueles que incomodavam a administração pública pela sua simples presença, devido a não se enquadrarem no sistema social vigente de produção e controle. O elemento das suas condutas sociais e comportamentais quotidianas estava na ordem da tolerância, e não do convívio. As suas imagens estavam vinculadas a ideias de guerrilha, de mobilização, de revolta, e mesmo de bandidagem. Este estigma vinha desde as ofensivas dos índios e dos quilombolas contra a sociedade, somadas à fama das agressões e dos roubos dos ciganos.

Los legisladores del período isabelino estaban obsesionados con la necesidad de expulsar a los vagos de los caminos y devolverlos a las parroquias «a las que pertenecían» (pero de las cuales se habían marchado precisamente porquera no pertenecían a ellas). Los vagabundos eran las avanzadas o unidades guerrilleras del caos postradicional (interpretado por los gobernantes, según la manera habitual de usar un espejo para pintar la imagen del Otro, como anarquía) y debían irse si la intención era que prevaleciera el orden (esto es, el espacio administrado y controlado). Fueron los vagabundos que erraban libremente quienes hicieron imperativa y urgente la búsqueda de un nuevo ordenamiento social estratificado y manejado por el Estado. La causa del terror suscitado por los vagabundos era su aparente libertad de movimiento y, por lo tanto, la posibilidad de escapar a una red de control hasta entonces local. Peor aún: sus movimientos eran imprevisibles; a diferencia del peregrino, el vagabundo no tenía destino. No sabemos adonde irá a continuación, porque él mismo no lo sabe ni se preocupa mucho por ello. El vagabundeo no tiene un itinerario anticipado: su trayectoria se arma fragmento por fragmento, de a uno por vez. Cada lugar es para el vagabundo una parada transitoria, pero él nunca sabe cuánto se quedará allí; dependerá de la generosidad y paciencia de los residentes, pero también de las noticias de otros lugares capaces de despertar nuevas esperanzas (deja a sus espaldas las esperanzas frustradas y las esperanzas no confirmadas lo empujan hacia adelante). El vagabundo decide qué rumbo tomar cuando llega a una encrucijada; elige su próxima estadía leyendo los nombres en los carteles del camino. Es fácil controlar al peregrino, tan completamente previsible gracias a su autodeterminación. Controlar al caprichoso y errático vagabundo es una tarea amilanante (aunque demostró ser una de las pocas que el ingenio moderno logró resolver) (Bauman 2003: 57).

A categoria *vagabundo* necessitava, em hipótese, de ser transformada, ao menos, na categoria interface de *peregrino*, como forma de viabilizar um enquadramento preciso que fornecesse visibilidade às suas ações. Em parte, o quotidiano das relações

da sociedade com a classe pobre revelava certo bloqueio por um desconhecimento dos seus universos e valores. Este contexto está expresso nos depoimentos de Manuel Pereira, Nascimento Gaiola e Inspetor, a partir das suas experiências como cantadores e brincantes de coco no município de Ipojuca, ao sul do litoral do Estado de Pernambuco. A este respeito, Roberto Benjamin⁶⁷, durante o seminário *A Arte Popular no Século 21*, realizado na UFRPE⁶⁸, em Recife, nos dias 28, 29 e 30 de maio de 2008, observou o uso do termo *folgado* como metáfora, eticamente associado a práticas expressivas de tradição oral, subentendidas como diversão pós-laboral – espaço e tempo de diversão coletiva, de carácter participatório, para comunhão de memórias, experiências e aprendizagens. Esta perspectiva supria um enquadramento estatístico desta classe de pessoas pelo uso da sua mão-de-obra. O desconhecimento sobre o que é um coco, por exemplo, está ainda presente no quotidiano brasileiro. E a partir disto podemos dizer: *existe um Brasil que os brasileiros não conhecem*. Esta realidade não está muito longe dos modos como os próprios pernambucanos entendem o coco, pois, enquanto comportamento de classe pobre e sem projeção social, menos atrativo se torna, sendo assim tratado de modo ambíguo pelas políticas culturais e pela indústria do entretenimento, segundo interesses pontuais e vantagens transversais de ordem económica ou política. Em exemplo deste contexto de relações no meu trabalho de campo, cito a experiência por mim vivida quando me dirigi ao município de Ipojuca, localizado a 50,2 quilómetros de distância de Recife, a capital do estado. O processo de busca de informações sobre o coco em Ipojuca não foi contemplado de forma diferente do que aconteceu noutras localidades do mesmo espaço geopolítico, como Palmares, Joaquim Nabuco, Tamandaré. As pessoas por mim abordadas na busca de referências da prática do coco pouco demonstravam saber de alguma brincadeira desta categoria na cidade. Tal desinteresse ou desconhecimento revelou-se constante não apenas ali, mas noutras cidades circunvizinhas, ainda que com muita busca eu encontrasse cantadores e brincantes. Foi interessante observar que neste espaço geopolítico de fronteira com o norte do estado de Alagoas não houvesse um envolvimento mais intenso com o coco, pois que Alagoas fora classificado pelo folclorismo como a terra do coco. Esta

⁶⁷ Roberto Emerson Câmara Benjamim, jornalista e bacharel em direito; livre-docente em Ciência Política, professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco; professor visitante da Universidade de Poitiers, França; presidente da Comissão Pernambucana de Folclore e autor de artigos em revistas e periódicos científicos sobre a temática da cultura afro-brasileira, é autor dos livros "Arte-educação em Pernambuco", "Folguedos e danças de Pernambuco", "Folkcomunicação no contexto de massa", o "Pequeno dicionário do Natal", e da série A África está em nós.

⁶⁸ UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco.

constatação levou-me a supor que ali se deram de forma bem sucedida processos de ressignificação e de homogeneização de marcadores identitários segundo outros interesses, distintos dos que moviam as práticas orais, hipoteticamente transformando *vagabundos*, em *peregrinos*, e *peregrinos* em *turistas*. A dinâmica social mesmo em localidades do interior tende a ser cada vez mais globalizada, em detrimento dos fazeres singulares de tradição oral. Na minha leitura, este estado de coisas representa frutos de estratégias de contenção e controle social que homogeneizaram paradigmas, anulando memórias simbólicas e afetivas do coletivo, e outras ligações com fundamentos sólidos de tradição que pudessem vir a pôr em risco os discursos e os processos de poder. Assim, em hipótese, o colonizador português e as formas de governos que se seguiram, buscaram desmembrar elos culturais dessa ordem, massificando o pensamento, de modo a constituir governos de pessoas facilmente manipuláveis. Na metáfora de Bauman, estas pessoas estão representadas nas figuras dos turistas e dos peregrinos, posto que ambos permitem uma regularidade, previsibilidade e controle. Desde que o turista não tenha vínculo com o espaço e o tempo, nem desenvolva crítica, nem foco político com a tradição, importando-se apenas com o consumo conspícuo (Veblen 1899) em busca da satisfação de ser reconhecido como possuidor de valores e poderes de consumo. E o peregrino tenha uma vida regrada com a sua missão pessoal, representando a busca da estabilidade e do autocontrole que se materializa no seu carácter ritual de comportamento. Proponho pois a pós-modernidade no Brasil como o momento de interface, conflituoso entre o peregrino e o turista, no qual ainda se abomina o vagabundo, aquele que rompe com os valores que o envolvem.

Acredito que na história do Brasil, as práticas africanas, e predominantemente as de carácter litúrgico, tenham sido toleradas pelos centros de poder pelo fato do seu elemento ritual permitir previsibilidade e controle, e servir de consolo a essa categoria que já não se podia excluir das tendências de produção. O mesmo não se verificou para com os índios, categoria que não foi doutrinação, nem pela força, nem pelas conversões. Os seus espaços e direitos foram contidos por tutoria jurídica do governo, mas desde o princípio e por muitos anos após a colonização, até aos dias de hoje, sofreram agressões e repulsas de toda a ordem, por ainda resistirem. Como exemplo cito o caso do índio pataxó Galdino dos Santos que foi assassinado numa paragem de autocarro em 1997 enquanto dormia. Este tipo de ocorrência não é coisa do passado, Alyne Gama publicou em 19 de junho de 2015 o relatório de *Violência contra os Povos Indígenas no Brasil*,

elaborado e divulgado pelo CIMI, o Conselho Indigenista Missionário, que apontou o crescimento de 130% no número de índios assassinados em 2014.

Morte de índio queimado vivo em Brasília completa 15 anos

postado em 20/04/2012 18:53 / atualizado em 20/04/2012 21:40



Velório do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, queimado no dia 20/4/1997 em Brasília

Figura 18. Morte de índio em Brasília

A desinformação e o desconhecimento da população mantém relação diretamente proporcional ao desinteresse das políticas culturais para o que não confere visibilidade política. Este caso do desconhecimento da sociedade relativamente às suas práticas expressivas locais, ou eventualmente o seu propositado esquecimento, tal como percebido em Ipojuca, foi por mim constatado pelo motivo de, nas proximidades do centro comercial do município de Ipojuca, existir a associação carnavalesca administrada pelo popular José Nilton de Oliveira, homem popularmente conhecido, como referi no Capítulo 2, por Inspetor. Como pode a população, sabendo que este homem ativa sempre brincadeiras populares, não se lembrar dele e mesmo de tais expressões, quando acerca deles é indagada? Por que ocorre esse tipo de bloqueio de referências identitárias que se manifestam quando se trata de uma prática local ou acerca do conhecimento de um cidadão local? Por que o coco não é de imediato reconhecido como marcador identitário digno de ser referido? Pinininho, o filho de Inspetor, relatou que, com o extermínio dos grupos indígenas, os possíveis sobreviventes ameríndios recorreram à invisibilidade para sobreviver. Por certo estaria nesta camuflagem, acionadora da mistura e invisibilidade indígena, o fundamento da

ligação do coco com as matrizes africanas e indígenas – uma estratégia de sobrevivência e continuidade de paradigmas na qual os índios, camuflados entre os grupos culturais de padrões africanos e mestiços, manifestavam as suas danças e saberes sem ser descobertos e mortos. Esta hipótese, que se baseia no fato dos grupos indígenas serem vistos como ameaça ao estabelecimento de estrangeiros, que para se instalarem em terras pernambucanas teriam que os desalojar das suas respectivas propriedades e terras. Esta hipótese, a ser considerada como um fator determinante de reações agressivas dos nativos, já que a cultura ameríndia tem a sua referência firmada no vínculo com as terras, a língua e a cultura, e a desterritorialização, significava o fim do fundamento de identidade de cada grupo. Sem terra a língua perde o sentido de vínculo, posto que cada indivíduo poderia ir para qualquer lugar, desfazendo a cultura e a unidade identitária. Esse possível vínculo fundacional do elemento indígena com a prática do coco assumiu no terreno um sentido provável, seja pela ligação religiosa dos cocos com a jurema sagrada, seja pelos contextos políticos ora verificados. Suponho que Ipojuca seja uma porta de difusão do fenómeno coco por todo o nordeste, pelo fato de ter sido um dos principais portos de desembarque e embarque na colonização do Brasil. Para tanto, concebo o coco como um fenómeno híbrido gerado por padrões indígenas com elementos africanos e de outras origens que em contextos diversos de comunhão gerou formas distintas de expressão.

Acerca das arenas geradoras do fenómeno híbrido de modos de expressão por mim percebido nos cocos, cito o caso das que se formaram em torno da migração forçada por necessidade de trabalho e melhoras no estilo de vida que muito influenciou no desenvolvimento do coco como forma expressiva regional. Um dos principais informantes dos cocos em terras do município de Ipojuca, Manuel Pereira da Silva permitiu-me perceber nos seus testemunhos de relação vivida com os cocos um dado significativo de processos de deslocamento geopolítico desta prática expressiva por todo o litoral pernambucano. As suas lembranças ancoram-se em imagens comuns a muitos outros cantadores que migraram por motivo de sobrevivência e busca de melhor condição de vida. A sua memória desnuda o doloroso processo daqueles que abandonaram as suas raízes familiares e culturais carregando consigo os seus costumes, as suas crenças, as devoções, e as formas expressivas de entretenimento. Nas linhas que se seguem Manuel Pereira resgata das suas memórias a experiência da sua vinda do município de Surubim, localizado ao norte do estado, para o município de Ipojuca, no

litoral sul de Pernambuco, onde firmou residência. A descrição das deslocações a pé, de cerca de 170 Km, em 3 dias e 3 noites, entre Surubim, a sua terra natal, e Ipojuca, nas décadas de 1920 e 30, ajuda a caracterizar este tempo de miséria e repressão do coco:

Quando chegemos em Caxangá (bairro de Recife), já escurecendo. Na Av. Caxangá era três linhas cheia de casa vieja. Saímos por ali, peguemos um carro em Madalena... peguemos um bonde ... que naquele tempo era bonde! Não tinha ônibus não. No Recife era bonde. O primeiro era 5 toin e o segundo era 3 toin. E peguemos o bonde e sartermos em Caxangá. Em Caxangá, na cabeça da rua fazia isso (um contorno em S) e ia pra várzea e aí chegemos em Barreiros. E ainda na Rua das Calçadas e Rua Direita ainda tem os trilhos do bonde. Todas as ruas tinha bonde. Mas aquilo é tempo de filho de uma puta... Passemos 4 dias... passemos 4 dias e acabouse o dinheiro. E a gente só enchemos a barriga em Chão de Capoeira porque jaca tinha adoidado e não tinha quem comprasse... só se via cada uma jaca aberta!... de tempo em coisa... e a gente arrastando por ali gastamos 4 dias de Santo Inácio pra Surubim de péis com uma trouxa nas costas. Agora subindo ladeira porque de Água Comprida pra chegar em Bom Jardim era cuirva que só a gota, e de Bom Jardim pra Surubim a sete légua só era ladeira...e tudo em estrada de barro, porque naquele tempo não tinha nada!

Porque a pista só começou em 54 em Prazeres... e tem gente que fala que antigamente era melhor... veja só, um tempo em que não tinha um médico, não existia uma maternidade, não existia um hospitá... isso tudo por volta de 1925... mas ainda assim era difícil uma mulher morrer de um parto! Em 1930 foi quando mataram João Pessoa e foi quando dei minha primeira viagem praqui. Mataram João Pessoa no dia 26 de Sant'Ana de 1930... mataram ele no Recife. Aí depois de Sant'Ana nós viemos pra cá no princípio e setembro. Pra passar nessas ruas aqui por dentro por Vitória era um sacrifício! Era um rei meião da mulesta, e quem não passasse de fita encarnada era preso. Era preso pra apanhar.

Era um regime militar daquele negocio né? Mas mesmo depois que passemos de Vitória acabouse a revolução. Tinha que usar uma fita ou alguma coisa vermelha no chapéu, ou na camisa ou... provando que não era do outro lado... pois o verde era que era Perrepista e o vermelho era Aliança. A Aliança era o partido político ARENA e o Perrepista era a UDN. O PSD passou pra ARENA aí danousse... aí depois Inspetor, que eu sai de Surubim, foi que eu voltei pra Sirinhaem porque meu tio foi transferido pra Sirinhaém e depois eu cheguei pra aqui. Mas, comemo um cachorrim solto!

Eu to contando porque aconteceu comigo... passei fome no caminho, e as vezes de chegar não arranjar, e quando arranjar o serviço o Senhor de Engenho não tinha dinheiro pra pagar... e ainda não tinha dinheiro e tinha que voltar... e quando eu peguei a andar por aqui eu ganhava 10 toin.

O primeiro Engenho que peguei foi Canto Escuro aí de Escada, chamando boi... pegar as 6 horas da manha e largar as 6 horas da noite pra ganhar 10 toin. Quando recebia no sábado era tudo de prata de 2 toin. Trabalhava chei de boi atrás e ele andando na frente com uma varinha acenando na direção pro boi ir... eu guiando o boi e o boi me guiando... era! seis bois. Era bois de andar na frente e bois de coice e os dois no meio na corrente pra ir chamando boi e lavrar a terra... chamando boi... tempo de filho de uma puta... e ainda tem um povo pra dizer que era um tempo bom daquele. E tem uma coisa... eu tô contando hoje... e na minha idade não tem mais nenhum que conte! Na minha idade hoje ele não sabe o sentido! E muitos se

enganam pensando que sou novo! Tenho 90 anos... falta dois mês e pouco... três mês!

Quando começou a brincadeira com coco, perguntara eu:

Ah! Eu comecei logo Lá com idade de 17 anos Lá na minha terra, Surubim. Aqui só é em tempo de São João né? E lá era todo sábado! Aonde tinha todo mundo sabia... Óia Fulano, hoje tem um coco na casa de Tilô, lá nas bandas de baixo! Outro sábado tem outro lá nas bandas de cima na casa de Bandola! Tem um coco lá! Era, todo sábado agente ia... a diversão de todo mundo era essa mesmo!

Mas coco era diferente de uma dança, porque coco a gente brincava coco e não gastava dinheiro né! Pois o dinheiro era muito pequeno. E logo quando tinha uma dança era pago. Pagava pra dançar... pegava uma dama pagava uma taxa... era, pagava uma taxa pra dançar... aí pra uma dança a gente não ia... assim pra dança nunca fui... eu mesmo me casei com vinte e um ano. Me casei em 1941, e a primeira dança que dancei foi quando me casei. É, com vinte e um ano de idade... porque eu nunca ia pra dança!

E comecei a brincar com 17 anos. Tanto cantava como respondia. E eu tanto respondia quanto dançava. Lá a gente começava com três quatro pessoa e com pouco tava uma roda de gente... e um embolando... rimando e o outro respondendo. Porque o cabra respondendo certo o que ta embolando não erra! Porque da o tempo certinho pra embolar.

Ai passemos 4 dias dormindo no chão... mas que negocio de filho de um puta. Um negocio bem rimado daquele é de lascá. Ai depois eu disse, sabe de uma coisa?! Consultei a água boa pra beber... tem casa pra morar, tem lenha pra queimar, tem cana pra chupar a vontade... eu vou pro sul, ate hoje. Mas se fosse naquele tempo... e se aquele tempo fosse que nem hoje, eu não tinha saído de Surubim não. Que Surubim hoje tem tudo! Em Surubim onde eu morei... onde Severina nasceu passa um calçamento assim...calçamento, posto medico, correio sem ser rua... ali não falta medico toda semana, e quando é de perigo desce pra Surubim, quando não é pra Surubim é pra Recife.

No meu tempo não existia isso! Eu mesmo com vinte e um ano... não... a primeira injeção que tomei eu tava com 19 anos aqui com João Paiva (em Ipojuca) da Usina Pandéia, trabalhando na esteira e deu paquismo e tomei uma injeção chamada tavan... um liquido verde que em uma hora a gente já tava vertendo água verde... é, ate pelo cabelo da pele minava. Mas era uma injeção boa danada! João Paiva, irmão de Jose Paiva. Ele era farmacêutico da Usina Ipojuca. João Paiva morreu afogado na cheia do rio Ipojuca. Ele brincando, saltando daquela ponte imbaixo no rio cheio, terminou morrendo.

É... eu sei contar camarada! Eu vejo camarada aqui com 70 anos cheirando o chão, não se lembra de nada! Aqui também tem um maduro. Balaio. Balaio completou agora no dia primeiro de setembro 90 anos. Nasceu em setembro de 1919. Ele era eletricista. Eu ate hoje que bendizer conheci menino ate hoje não sei o nome dele só chamo por Inspetor.

E Inspetor complementou a informação de memória longínqua, também:

Já brinquemos de coco naquela sede, hoje mostrei a ele aquele bombo. Aquele bombo dos anos 60 tá lá na sede. Que foi você, Agostinho Padeiro e Amaro Severo. Os únicos daquela época pra recordar as coisas é eu e você. Era batida de maracujá, serra grande e pitu. Bebendo, a fogueira queimando e um panelão na frente em cima da fogueira pra comer de manha. A noite todinha nera ? A noite todinha a gente visitava aquelas ruas todinha.

Manuel Pereira da Silva especifica ainda características do lugar, em Ipojuca:

Nessa época não tinha aquele Bairro São Miguel. Só era da rua do cemitério pra cá! Eu morei em Ipojuca perto da Igreja São Miguel, naquela mesma rua que sobe. É onde mora Pedro Lopes, numero 128. E se chamava rua da Matriz de Ipojuca. Hoje é rua São Vicente de Salvador. Morei ali 2 anos e 8 meses. Lá pra 1965 mudei pra Rua da Cadeia.

Inspetor ainda me apresentou a Manoel Lourenço da Silva, o Nascimento Gaiola, morador do Bairro da Europa, Ipojuca, que se apresentou e mostrou a sua brincadeira:

Eu sou dali daquele engenho, mas depois vim morar aqui com minha filha. Eu brincava ali, brincava em Boacica. O meu era um bombo e um ganzá. E tinha aquela buzina grande pra apitar. O meu é um maracatu. [tem um bombo e um ganzá] é pra cantar. Tem um bombo e um ganzá... canta feito maracatu... é que a gente diz : Samba de Matuto. Tem as baianas e o mestre pra cantar né?

Um cantava e outro respondia. Era pelo menos duas dúzias né! Mas as vezes saia com oito. As baianas usava aquelas roupas de vestido né... fantasias né! E os homens era assim, tipo assim... de camisa. Calça e meia. Ai eu tirava o canto e os versos. Os sambas era feito um repente com versos que chama pés. Minha filha era portá bandeira. Ai a gente inventa, qualquer uma coisa a gente inventa uma festa! Uma festa de samba, sabe comé?!

Sabe! Eu brinquei muito... eu brinquei muito... eu brinquei uns quinze anos, mais ou menos. Eu peguei brincar naquele tempo lá pra 1940, foi lá pra 40! E de quarenta pra cá faz muitos ano né... faz uns cinco anos ou seis que paremo de brincar. E hoje tenho 90 anos. E vou fazer noventa e um. Eu nasci em 18, em véspera de natal de 1918 (24.12.1918).

Era eu mais seis irmãos e duas irmã. Meus irmãos morreram todos, só tem eu. Eu era o mais novo, o mais novo! E eu não era nem o mais novo ainda, eu era encostado ao mais novo, que morreu. O nome dele era Maximiano. E meu nome é Manoel Lourenço da Silva, e o apelido Nascimento... e porque meu pai fazia muita gaiola pra butar passarinho ai butaram esse nome de gaiola né e todo mundo da família... os homes da família sabe! Era chamado de gaiola, então eu sou chamado de Nascimento Gaiola.

Agora cantar bonito era meu irmão... não tinha ninguém feito ele não!

E pra cantar bem tem que ter memória, e mais nada não... ter memória e ciência né!? Pra saber fazer um verso, arrumar as palavras. E fazer um verso de qualquer coisa que quiser...vê só:

Essa noite eu tive um sonho tomei um banhin na maré!... (é isso é um verso).

Essa noite tive um sonho, tomei um banhin na maré!

Garrincha é menino mole, nego macho é Pelé!

Garrincha é menino mole nego macho é Pelé !

Ta veno? Eu fiz agora! Inventei na minha memória e na minha ciência, fiz improviso! E tem que conhecer as palavra pra terminá igual, e ai é que ta a ciência, né!? Essa noite tive um sonho, tomei um banhin na maré! Garrincha é menino mole, nego macho é Pelé!

Ai vai o bumbo vai e a gente sai. E a baiana canta dois pé dela, e ai ela para e eu canto o meu. Ai eu canto os meu dois pés e ela canta os dois pés dela. Ai quando ela canta o dela eu pego o meu.

E eu sempre cantei de quatro pé. Isso é maracatu... é maracatu. Agora samba... o samba é muito pé... é muito repente! Pra quem gosta de cantá repente é bom!de matuto cantais que os outros porque é mais difícil... é, é mais difícil. Mas o maracatu é bom... é bom... a pessoa faz uma frente!

Mas o samba de matuto é pra quem é mestre de ciência! É Carnaubá,Cordeiro, Germano, ... esses é mestres de samba!

Eu aqui tinha um maracatu que dizia assim:

Aqui tinha-a quatro mestre que eu respeito no Brasil

Por aqui tem quatro mestre que eu respeito no Brasil

Era Eugênio, Caitano, Severo e Antoin Luiz

Já morreu tudo!

Ai quando eu canto duas vezes e a pessoa responde duas vezes...

Meu instrumento era um bombo... e o bombo que Inspetor tem era meu!

Tem meu filho que canta também... Baixinha... ele canta samba... canta samba de 8 pés.

E pra sair o maracatu tem que ensaiar... e se fosse agora em novembro já tava ensaiando. E paremos porque morreu tudo né! E não tem recurso! E tem muito jovem que não ta ligando mas sei que tem muita mulher eu ainda gosta de brincar... é porque eu não tenho mais saúde pra ir por ai chamando... eu mesmo tinha oito baiana... oito mulher pra brincar quando eu saia né... e eu e meu irmão! Era, tinha oito mulher no cordão... mas acabouse tudo né meu filho! Eu bem que queria, mas já to eu véi!

E as mulhe ia com uma roupa bonita bem espantada! E os homens com a roupa que tinha mesmo... com a roupa que quise. Sabe com é né? Aquela roupa fantasiada, espantada de cor bonita né? Com muita cor... e manda costurar aquele vestido as mulher... e tudo com a mesma roupa espantada porque as baiana ficam tudo igual com uma roupa só. Se uma é de vermelho é tudo vermelho, se uma é de preto é preto, é tudo uma coisa só. E´quanto mais bonita a roupa fica melhor!

E eu ainda tenho vontade de montar um maracatu... mas minhas pernas cansadas... posso mais não! E tem um tal de urso ai que anima o povo também!

Edécio é o responsável da cultura, e toda prefeitura ta começando a ajudar a cultura e o senhor poderia , mesmo sem poder andar prepara tudo e ficaria no palanque esperando o maracatu chegar , e quando o grupo passava o senhor cantar, entendeu? Mas isso só depende dele lá né?

*Dotor sorto faz salgado domina faz o que quer (o gerente né?)
Oi manda na andar de cima o gerente é seu Abé!
Ai o bumbo ia batendo... e apita pra pegar e apita pra parar*

E Inspetor rematou:

É feito o coco quando a gente diz:

*O Coco é dez pé ô mulher, O coco é dez pé ô mulhe e assim o coco vai desarnando...
desarnando... e vai tomando forma... o que vale é a resposta!*

A voz dos brincantes estava ali, nunca se calou, mas *rezava baixinho* porque existia repressão. E esta seria maior ainda se houvesse uma exposição pública da confissão religiosa diferente da católica. Em geral essa confissão religiosa comungava os sentidos da igreja, mas de uma forma particular para cada lugarejo, cada comunidade, havendo um catolicismo popular que concebia elementos míticos indígenas e negro-africanos, com influência das crenças pagãs dos europeus ali presentes. Tudo corria abertamente até à chegada de algum forasteiro, quando se negava outro modo de crença além dos da igreja, e se acatava ser classificado como brinquedos profanos quando a igreja rejeitava os seus sentidos como próprios de uma liturgia erudita. Esta forma de religiosidade está historicamente presente nos modos de cantar e de se expressar dessas coletividades, que representavam tanto o povo do interior como os pobres da capital numa identificação genérica dos seus costumes. As suas práticas cantadas e dançadas eram múltiplas, de modo a existir mesmo dificuldade em distingui-las, com a agravante de que as mesmas pessoas participavam em todas, na sua maioria. Considero ser este um dos motivos pelos quais os estudos folcloristas e os das ciências humanas identificaram um carácter plural nos cocos. A invisibilidade provém também do desconhecimento dos fatos das suas histórias de vida, que determinaram no presente estudo o uso da metáfora do *vagabundo* nos termos de Bauman ([1996] 2003: 56-57). A metáfora era associada áqueles sujeitos que a administração e o senso comum dos centros urbanos desconheciam totalmente e relativamente aos quais buscavam distância no seu convívio. Tal distanciamento dava-se ao ponto de lhes serem aplicadas narrativas de representação que reduziam as suas personalidades a ficções identitárias de pessoas menos dignas.

As formas coloquiais de expressividade entre a população mestiça revelaram padrões edificados a partir do elemento literário português, que se tornou a língua central e de contacto entre os diversos grupos culturais. Observo de entre outros o termo *loa* como forma corrente de expressar e nomear emicamente padrões de cantoria presentes nos cocos. No sentido literário musical, a loa é o tema cantado, tanto em contexto religioso como em contexto profano, de carácter predominantemente coletivo próprio das manifestações públicas de tradição oral. Nos seus espaços de ocorrência a noção de loa pode ser emicamente associada ao cântico litúrgico presente em religiões e seitas afro-brasileiras e afro-indígenas, ou com estas relacionada pela literatura específica ou pelo senso comum, e tem uma função predominantemente formal. Em Pernambuco, tais cânticos litúrgicos dirigidos à devoção e à homenagem a mestres e encantados são também designados ou associados ao termo *ponto* – ou *ponto cantado*. Para cada loa cantada existe uma resposta em coro de vozes, a partir do que os solistas improvisam ou tocam expressivamente em uníssono nos seus instrumentos. Os exemplos que pude presenciar em rituais de jurema, ou mesmo em *pontos de esquerda* cantados para mestres, em vozes como a de Pombo Roxo em 2004, revelaram-me um certo carácter sacramental desta forma musical referente ao ato religioso cuja finalidade é a santificação daquele que é o seu objeto. Segundo estudos desenvolvidos em Portugal, por Rui Feijó⁶⁹ em 1998, acerca de um volume manuscrito conservado na Secção dos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, o termo loa implicou ser uma forma de expressão literária aberta, de livre e espontânea estruturação, em prosa e em verso dedicada ao divino (motivo religioso) e ao humano (motivo profano). Acerca deste termo, Prado Coelho⁷⁰ (1978: 570) observou que o historiador português Coimbra Muniz, identificou que, como género literário, o termo loa é de linguagem coloquial, possuidor de carácter incidental, anónimo, e religioso. A este respeito diz o autor que identifica, nos finais do século XVII, a loa religiosa devido ao seu uso corriqueiro e intenso ser redigido quase que exclusivamente em verso. Refere ainda que passa também a ser apropriada e produzida, independente de qualquer peça religiosa em que se incluía, pelas comunidades, vindo a constituir género especial. Chega a ser reconhecida como uma espécie de hino de acentuado cunho popular. A partir deste reconhecimento, diz, os fiéis escreveram por conta própria inúmeros poemas para

⁶⁹ Historiador, professor da Faculdade de Economia do Porto e membro da Senior Common Room do Lincoln College, da Universidade de Oxford.

⁷⁰ Coelho, J. Prado. (1978). *Dicionário de Literatura*. 3º ed. Porto: Figueirinhas.

contextos de reverência à Virgem Maria e a outros santos, tal como é possível perceber-se em muitos cocos cantados em Pernambuco. Este autor observa ainda que, em função do crescente emprego da loa neste formato, a espécie *loa profana* teve o seu uso reduzido entre as formas de expressão populares, dado que induz conceber o porquê do termo loa ser predominantemente associado a comportamentos linguísticos e funcionais religiosos entre seitas e religiões de grupos politicamente minoritários no Brasil.

As rimas abaixo citadas, que me foram apresentadas por Nascimento Gaiola, têm estruturas distintas, estando as do coco estruturadas em loas, como a seguinte, que Nascimento Gaiola cantarolou:

*Essa noite tive um sonho,
tomei um banhin na maré!
Garrincha é menino mole,
nego macho é Pelé!*

Esta cantoria é formada por quatro frases; desenvolvendo-se cada uma em cinco acentuações tonais silábicas, ou seja, o cantador busca construir uma frase com cinco sílabas que se destacam das demais, de modo a que a métrica configure o modelo estrutural ao lado da rima do final de frase. Observo aqui, e desenvolverei no Capítulo 5, que a cantoria é o elemento central da performance. Neste sentido, cito Nascimento Gaiola a propósito da sua criação de um coco: *essa rima segue a métrica silábica da fala corrente própria da loa, no modelo A-B-C-B*: (🎧áudio10)

Essa noite tive um sonho
Tomei um banhin na maré
Garrincha é menino mole
Nego macho é Pelé

A
B
C
B

FORMA SILÁBICA DE 5 SÍLABAS					FORMA FINAL DA RIMA
<u>ES</u> -	<u>SA</u>	<u>NO</u> It -	<u>TIVi</u> UM	<u>SON</u> ho	A
<u>TO</u> -	<u>MÊ</u> Ium	<u>BAN</u> hIN	<u>NÁ</u> Ma -	<u>RÉ</u>	B
<u>GÁ</u> -	<u>RRIN</u> CHa	<u>É</u> MIN -	<u>NIN</u> o	<u>MÓ</u> le	C
<u>NE</u> -	<u>GO</u>	<u>MÁ</u> CHo <u>É</u>	<u>PE</u> -	<u>LÉ</u>	B

Figura 19. Forma silábica da cantoria na forma *loa*

Antônio Roberto Nogueira Barros, o popular Roberto Pescocinho, brincante de ampla vivência nos maracatus de baque-virado, observou que no início das manifestações de maracatu e de outras expressões populares como o coco, as loas eram cantadas em dialetos africanos próprios de cada grupo. Ele referiu ainda que os conceitos etnológicos determinantes das características do cancioneiro popular na literatura específica tenderam a estereotipar os modos de fazer dos povos negros chegados ao Brasil, quando disse: *muita coisa não foi dita pela boca da gente, e tão ai como se fosse verdade!* (Roberto⁷¹ do maracatu Luanda, 2012). Roberto esteve sempre associado aos maracatus de baque-virado, que guardam forte vínculo com os xangôs, e portanto a sua perspectiva é a da origem negra, o que deve ser relativizado na leitura das suas palavras. Ainda assim ele confirma o elemento indígena nesta fórmula prática de cantar a loa: *tem sim coisa dos índios, e o que se cantava era loa mesmo, tinha toada, porque toada é toada e loa é loa. Mas a coisa mesmo pensada na rima e na poesia é da loa* (Ibid.). Entretanto, para Roberto, além destes fatores determinantes da forma expressiva de cantar, presentes nos maracatus do Recife, que eram fundamentados em valores religiosos, agrega-se o predomínio da estrutura linguística lusófona e da respectiva literatura no quotidiano falado entre mestiços e negros. Este dado permite o reconhecimento da recorrência de modos estilísticos portugueses e ibéricos nas manifestações expressivas populares. De entre outros modos estilísticos desta natureza encontram-se a forma de cantar, a consciência métrica, as estruturas das estrofes de rima, de verso, de poema e a poesia na oralidade falada e cantada. Ainda assim, não pude desconsiderar o fato de que o espaço de ocorrência da forma cantada, na qual figura o coco, emicamente designada loa, revelou, nos terrenos da minha investigação, um plano cultural distinto que me induziu conceber existir o uso predominante do termo loa em práticas ligadas a tradições indígenas e de culto da jurema sagrada – ainda que considere o uso local do termo loa também na umbanda e no xangô. Porém, considero ainda que, historicamente, os cultos afro-brasileiros apropriaram nas suas liturgias elementos do ritual da jurema sagrada, implicando nestes a sua música e o seu vocabulário émico. Estas arenas mostraram-se de carácter híbrido e sincrético. Nesta observação não refiro contextos diferentes e mais aprofundados, porém, os dados foram mais favoráveis a um predomínio nativo. Posso conjecturar que tal se fica a dever ao

⁷¹ Antônio Roberto Nogueira Barros, Roberto do Maracatu Luanda. Entrevista cedida a 07/05/2012, Recife, Pernambuco.

fato dos índios se encontrarem mais coesos, mais isolados da influência exterior aos seus aldeamentos, ainda que houvesse formas de contacto com a catequese, e de interação com a sociedade portuguesa ou as comunidades quilombolas.

Eduardo Guimarães refere quatro períodos distintos de implantação da língua portuguesa como oficial e nacional, se considerarmos como elemento definidor o modo de relação da língua portuguesa com as demais línguas praticadas no Brasil desde 1532 (2005: 24). Este autor aponta nesta tipologia de relação um carácter político por configurar arena na qual o falante é percebido como categoria social e política determinada por perspectivas ideológicas (Guimarães 2002, in Guimarães 2005: 24). O primeiro período refere arenas de tensão pelo convívio do português com as línguas indígenas, com as chamadas *línguas gerais* e com o holandês. Neste período, as línguas gerais eram as línguas tupi faladas pela maioria da população – as línguas do contato entre índios de diferentes tribos, entre índios e portugueses e seus descendentes, assim como entre portugueses e seus descendentes. A língua geral era assim uma *língua franca*, e o português, a *língua oficial* do Estado Português – a língua empregada em documentos oficiais e praticada por aqueles que estavam ligados à administração da colônia. O segundo período é iniciado com a saída dos holandeses do Brasil, quando a política portuguesa intensifica o seu processo de colonização por medidas diretas e indiretas que levaram ao declínio das línguas gerais. A estas ações somam-se a chegada de um número crescente de portugueses e de negros que vinham para o Brasil como escravos. Este volume de contextos de interculturalidade incidiu principalmente em zonas urbanas, considerando que no mesmo espaço e tempo convivessem divisões dialetais do português e de diversas línguas africanas. Ainda assim, grandes áreas de domínio ameríndio resistiram inexploradas. O período de tomada da palavra dos novos senhores da terra, a partir do que, como forma de hegemonia de poder, o império português proibiu o uso da língua geral na colônia, exigiu que os índios não mais usassem outra língua para além da portuguesa (Guimarães 2005: 34). O terceiro período referido pelo autor aponta a chegada da família real ao Rio de Janeiro, em 1808, aquando da criação da imprensa no Brasil e da fundação da Biblioteca Nacional, instituindo um instrumento direto de circulação da língua oficial. O quarto, e último período, iniciado em 1826, foi marcado pela implantação de um conceito da *linguagem brasileira* a partir da língua já oficializada, determinando o falar e o pensar do colonizador como referência nacional (Ibid.).

Proponho em hipótese, no entanto, que do contacto de índios com a cultura branca tenha havido, coloquialmente, uma adaptação do modo émico do nativo ao vocabulário português de falar sem maiores assimilações da gramática, configurando as características da oralidade local, havendo, guardadas as proporções, uma ação recíproca neste processo. Considerando ainda que entre os escravos negros, a diversidade e a liberdade expressiva fosse mais contida em cativeiro, por limitações de contacto exterior quando não estivessem fugidos em quilombos. Como também, não podemos, em contrapartida, desconsiderar o contexto no qual os negros tenham tido um contato mais assíduo e direto com a cultura branca por motivos do processo escravocrata, vindo a assimilar um modo mais ibérico de nomear os comportamentos e mesmo de se expressar. Nestes termos, concebo o uso do termo *toada* presente também na cultura popular pernambucana, para indicar os modos como a sociedade dominante percebia parte das cantorias da classe pobre. Toada, nestes termos é toda a *música com que a letra se acompanha com canto monótono, ruidoso, com som vago e mal definido, apreendido oralmente por repetição*, tal como a define o dicionário Priberam da língua portuguesa⁷².

Quanto ao uso do termo loa é pertinente perspectivar, ainda em hipótese, que grupos menos letrados e socialmente deslocados dos comportamentos linguísticos vigentes nos centros urbanos do império português viessem como degredados, podendo ter trazido termos dos seus convívios ou a eles associados. Esse tipo de questionamento do nome, uso e origem não responde em si ao valor identitário dos cocos, mas norteia o entendimento dos modos como essa prática expressiva veio a ser apropriada como marcador de identidade a partir da primeira metade do século 20. Neste sentido, é possível perceber uma certa distinção nos formatos de cantoria entre culturas negro-africanas e ameríndias no nordeste brasileiro. Guerra-Peixe (1955: 47), em estudos sobre os maracatus do Recife fez distinção entre os termos loa e toada no respectivo uso local. A sua análise referiu que as toadas das distintas cidades de Palmares, mata sul e do Recife, Região Metropolitana, Centro Litoral, tinham designações diferentes para a sua cantoria. Ele apontou que no Recife as toadas do maracatu nação não trabalhavam com improvisos como o cantar dos maracatus das zonas rurais, ao modo dos praticados em Palmares. Referiu ainda que na zona rural os maracatus tinham formação diferente no seu conjunto de instrumentos, no andamento e na estrutura musical. No município de

⁷² toada - in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa <http://www.priberam.pt/dlpo/toada> [consultado a 18-09-2015].

Palmares, o maracatu em foco é designado maracatu de baque-solto, e na época deste estudo foi designado maracatu rural ou orquestra. Guerra-Peixe observou que os improvisos eram comuns nas manifestações populares negras ou agregadas a estas, de forma que estavam presentes predominantemente nos maracatus de orquestra: repentes, embolada, cocos, pastoris profanos de entre outras manifestações expressivas do interior. Observo que o carácter do discurso dominante era então o de considerar o elemento negro e não o mestiço e indígena, de modo que não se fazia referência a outro padrão diferente do africano local. Sob esta premissa, a observação deste autor para o carácter do improviso reforça a minha hipótese da prevalência do elemento indígena nas áreas de menor densidade demográfica, longe dos centros urbanos. Wa Mukuna observa que o elemento cultural negro guarda diferenças linguístico-musicais e interpretativas de expressões como o coco (2014). Observo ainda que os termos toada e loa são usados sem uma consciência rígida das suas diferenças, sem que tal acarrete conflitos nos modos como cada um designa a sua cantoria. Este estado da arte revela que cada cantador, cada comunidade expressiva se manifesta como uma ilha distinta dos demais na sua forma de definir ou agir, sem que tal provoque atrito. Contudo Roberto destacou que o termo loa é a forma mais fácil de definir os modos de cantoria dos seus maracatus e de outras brincadeiras populares locais, levantando a questão das suas diferenças. Observo que os termos toada e loa estão presentes na grande maioria das expressões das brincadeiras populares no litoral pernambucano, do coco ao maracatu, referindo ora o modo de cantar, ora o conteúdo do que se canta. Presumo que o termo toada tenha sido introduzido posteriormente pelo contacto dessa prática expressiva com a parcela formalmente educada da sociedade.

A Missão de Pesquisas Folclóricas coordenada por Mário de Andrade com o apoio financeiro do Estado de São Paulo em 1938 foi marcante. Carlos Calil observa que quando o Departamento de Cultura financiou a Missão, Andrade se deparava com o dilema da modernidade, e consequente possibilidade das manifestações populares desaparecerem com a crescente urbanização do país (2005). Com esse apoio lançou mão do avanço tecnológico da época para promover o registo e a documentação em disco, fotografia e filme. A intelectualidade representava uma voz de autoridade permitindo que governantes lançassem um olhar sobre a proposta da salvaguarda.

Nesse jogo ambíguo, entre a ameaça de destruição do fato e a construção de referências, o projeto adquiria um carácter urgente. O interesse pela cultura

nacional levou Mario a viajar ao Norte e Nordeste do país na década de 1920. Anotada no livro póstumo «Turista Aprendiz», a aventura existencial e intelectual marcou sua trajetória como pesquisador de campo e o convenceu da necessidade de deslocar-se ao Brasil profundo, a lugares onde nossas tradições culturais ainda não teriam sucumbido ao peso da industrialização. Repetindo, em linhas gerais, o trajeto empreendido pelo escritor nessas viagens etnográficas, a Missão foi, sob muitos aspectos, a institucionalização de uma experiência pessoal. Formada por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira, a caravana deixou São Paulo em fevereiro de 1938 rumo ao Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará.

Um revés político, ocasionado pelo Estado Novo e a chegada de Prestes Maia ao poder municipal, encurtou a permanência de Mário no Departamento de Cultura. Ainda assim, a Missão conseguiu concretizar sua primeira etapa: a partir dos cadernos de campo, imagens, músicas e dos inúmeros objectos recolhidos revelava-se um fragmentário, porém significativo, panorama do folclore nacional.

Calil observou que o material ficou sem difusão após o início do Estado Novo, mantendo-se aos cuidados de Oneyda Alvarenga, que veio a ser a primeira diretora da Discoteca Pública (2005). O processo político da continuidade das pesquisas, nota-se na seguinte carta de Luiz Saia, o chefe das pesquisas e registo, para Mário de Andrade:

Recife, 16 de Fevereiro de 1938 CO-34

Caro Mario.

Abraço.

Consegui de um amigo que me levasse esta carta pro sul sem perigos de censuras e outras chateações, por isso vou contar nela o que realmente se passa por aqui. Na carta que mandei por via aerea muita coisa precisei dizer dizer veladamente porem com ésta porei você ao par desta situação besta do Pernambuco.

Aqui no Recife foi absolutamente necessario entrar em contáto com O mundo oficial. O Agamenom me tratou muito bem porem parece que a politica dele é deixar o barco ser levado pela corrente que escolheu para as secretarias. Ele é mais ou menos um ponto morto que muito dificilmente poderá resolver qualquer coisa directamente favor ou contra o nosso trabalho. Dos secretários o que está mais em contáto com a batina é o Manuel Lubambo com a sua turma ultra direita da revista "Fronteiras". Com carta do Jorge de Lima conversei com este ultimo elemento de governo. Imediatamente ele me deu a entender que si a missão não quizesse ser embaraçada no seu trabalho aqui no Estado de Pernambuco eu deveria me afastar o mais possivel do Gilberto Freire ou qualquer outro elemento que não fosse da turma de "Fronteiras". Qualquer desobediencia da minha parte em relação a este pedido prejudicaria completamente o trabalho da missão, pois os padres estão dando as cartas.

Ora, esta turma católica é ariana e erradissima. Por imposição dela foram fechados os xangôs e apreendida todo o material das seções. É verdade que estou vendo si consigo umas boas graças para o Ascenso encaminhar pelo menos a colheita das linhas melódicas destes xangôs. Para conceder isso tenho a impressão que a turma oficial está fazendo absurdos de conseção. O Vicente do Rego Monteiro (individuo mais ou menos posto a minha disposição pelo Lubambo é burro de marca maior e pretende que so se dê atenção ao que seja traço de cultura portuguesa erudita) com ar de quem está fazendo excepção pra missão de S. Paulo me levou hontem a ver um maracatu num bairro de Olinda-coisa de mistura entre maracatu e cabocolinho. Aí o Martin ja conseguiu alguns temas. Sobretudo umas linhas surgidas nas lóas me pareceram de muito interesse. Mas era um ensaio e não estava completa a turma de dançadores. Amanhã voltaremos a esse bairro para colher mais alguma coisa e arrumar a gravação dos cabocolinhos e talvez (si for coisa absolutamente popular) o maracatu.

Figura 20. Trecho de uma carta de Luiz Saia para Mário de Andrade em 1938

O momento político supracitado, lembrado de memória por Manuel Pereira que em Pernambuco conduziu à tomada do poder pelo então interventor Carlos de Lima Cavalcante em 1930. Este governante era proprietário dos jornais recifenses Diário da Manhã e Jornal da Tarde, e permaneceu como interventor revolucionário de Pernambuco até 1935, seguindo desde então até 1937 como governador eleito pela Assembleia Legislativa do Estado. Ainda na continuidade do Estado Novo foi substituído pelo interventor Amaro de Azambuja Vila Nova, que governou por 23 dias, quando assumiu Agamenon Magalhães, que atuou na intervenção desde Dezembro de 1937 até Janeiro de 1945. Para além da projeção conceptual dos cocos nos registos da Missão de 1938, pouco mais se desenvolveu neste domínio durante este período.

Sob influência das concepções Positivistas as noções de evolução e progresso do século XIX encontraram na Música a arte exemplar. A música, constituída de matéria-prima composta por sons e ritmos ordenados estabelecendo uma linguagem não conceitual, possuía os melhores recursos para sugerir os pensamentos e sentimentos que vieram a constituir os domínios próprios da estética do Romantismo. Dado seu poder de sugestão, a música foi arte dominante entre todas as artes do século XIX.

O movimento Nacionalista Romântico – século XIX e princípios do século XX – apontou para a música de origem popular como salvaguarda dos valões de cada nação. Dessa maneira, a pesquisa e o consequente estudo do cancionário folclórico de cada cultura passaram a ser considerados campos privilegiados de atuação e aproveitamento artístico para intelectuais e compositores interessados na questão nacional. Era na pesquisa da Arte popular onde seria possível encontrar os elementos fundamentais para a construção do conceito de Nacionalidade em música (Carlini, Álvaro 1994: 8).

Guiados pelo conceito de aculturação em prol da construção da comunidade imaginada nacional, o folclorismo buscou classificar as manifestações expressivas entendendo-as como fruto do papel português, em detrimento dos valores possíveis das demais culturas. Esse predomínio de ação teve maior desenvoltura sobre as áreas do norte e do nordeste que na altura não detinham um poder dominante das suas vozes. Assim, as práticas do coco e de outras formas expressivas destas regiões eram vistas como incompetentes na sobrevivência sem a intervenção cultural das classes intelectuais dominantes, do sul e do sudeste do país. Neste sentido, a primeira classificação feita do coco foi:

O coco é originado provavelmente do Estado de Alagoas. É considerada a dança dos pobres, que suprem a falta de instrumentos musicais usando as mãos para marcar o ritmo. Alguns cocos apresentam instrumentos musicais, o que determina a sua denominação: coco de zambê, coco de ganzá e outros (...) (Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 pelo norte e o nordeste do Brasil, por iniciativa de Mário de Andrade).

Esse registro de 1938 permite que se perceba o momento político da construção da identidade nacional, ao se buscar de início da fala associar a prática a um espaço político geográfico em construção de identidade. A delimitação dos comportamentos por espaços denota o discurso agregado ao regionalismo como mecanismo de solidificação da ideia de unidade nacional. Outro vetor de nacionalização dos espaços, como já referido, foi a efetivação de um único idioma nacional, para o que se eliminou quase por completo a diversidade linguística indígena. As experiências musicais das camadas populares surgiram como outro vetor de unidade, tal como observa Zamacois (1984: 285-286) e Grout (1984: 600), in Carlini (1994: 9):

Dessa forma, a partir de 1860, ocorreram diversas iniciativas em escala mundial para o incremento de pesquisas, estudos, e coletas de manifestações musicais populares de cada cultura, designando o folclórico como “(...) salvaguarda dos reais valores e características de um povo (...) (Grout, 1984: 600 in Carlini (1994: 9)).

Estas iniciativas estimularam o estudo dos cantos folclóricos pelos compositores eruditos em todos os seus aspectos técnicos musicais: âmbito formal, melódico, harmônico, timbrico e rítmico. Por outro lado, incrementaram o desenvolvimento de estudos etnográficos musicais:

El Nacionalismo dio vida al folklorista, al amante de lo pupular (no de lo populachero) – canciones, danzas, contumbres - , de lo marginado por el tiempo, que investiga recoge y selecciona materiales. (...) El incorporó al vocabulario melo-armónico los arcaísmos folklóricos que la tonalidad bimodal clásica había eliminado; aportación trascendente de la que se aprovecharía muy pronto otra concepción estética que estaba al llegar: el Impresionismo. Fuera de esto, no innovó nada en cuanto a tipos estructurales, repertorio de acordes, sistematización tonal, etc. Se limitó, en consecuencia, a proporcionar el medio de que el lenguaje del gran arte supiese de acentos antes desconocidos, de idiomas musicales hasta entonces sin oportunidades para hacerse oír o sin cosas que clear lo suficientemente importantes para que se les prestase atención más allá de sus fronteras patrias. (Zamacois 1984: 285-286, in Carlini 1994: 9).

A Missão de 38 registou no povoado da Baía da Traição, no Estado da Paraíba, uma prática expressiva que foi considerada como uma modalidade de coco. Esta classificação seguiu critérios alargados que não revelam ser esta prática um coco ou um toré. Em 1964 Alceu Maynard Araújo, no livro *O Folclore Nacional* identifica o toré como sinónimo de catimbó, pajelança, babassuê ou encantaria, constituindo-se assim um vasto número de denominações para uma cerimónia integrada de dança que varia de região para região do nordeste brasileiro (Araújo 1964: 426). Toré parece significar assim o ritual litúrgico de funções medicinais fitoterapêuticas que fundamenta heranças indígenas, como a jurema e a defumação de cura. Ou seja, a jurema sagrada e a sua respectiva dança integram assim a constituição do coco.

No citado registo, feito pela Missão, do coco de toré na Paraíba, a descrição etnográfica recorre à categoria da dança, como vetor de classificação de uma expressão popular, não considerando o valor musical da cantoria, ao que se junta o carácter de pobreza, e pés no chão dos seus intervenientes. Ainda sem estar clara a possível relação entre a jurema sagrada e as práticas expressivas populares, a Missão de Pesquisas Folclóricas regista o catimbó no Bairro de Torrelândia, João Pessoa, Estado da Paraíba, no dia 19 de maio de 1938. O grupo da Missão teve grandes dificuldades para fazer as pesquisas em Pernambuco por motivo de pressões políticas sobre a presença dos pesquisadores, motivo pelo qual a opção foi ir para o estado vizinho da Paraíba, onde fizeram registos de imagem no terreiro do mestre Luís Gonzaga Ângelo. O filme das Missões editado e disponibilizado no youtube dá essa referência histórica:

Em carta enviada à sociedade de etnografia folclórica, Luiz Saia relata as enormes dificuldades em localizar um catimbó e convencer o seu mestre a permitir as filmagens. Cinco dias após retornar a João Pessoa, a missão documentou o catimbó do mestre Luiz Gonzaga Ângelo, no bairro de Torrelândia. Esse mestre de terreiro nascido em Goiana, Pernambuco, em 1904, era ferreiro de profissão.

O catimbó é um culto e formação nacional, que reúne elementos da feitiçaria afro-brasileira, o catolicismo, o espiritismo e de velhos cultos ameríndios (Vídeo da Missão sobre o catimbó, Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938).



Figura 21. Catimbó rezado baixo. A tática da invisibilidade daqueles que não podiam ter voz. (Certeau 2000). Missão de Pesquisas Folclóricas, 19 de Maio de 1938.

Como toda a prática expressiva dessa categoria da população nos anos de 1938, o povo do coco, associando as suas crenças aos seus modos de vida, adotou como tática de resistência a invisibilidade, caracterizando-se por uma resistência passiva, embora atuante nos seus silêncios.

4.2. A voz e as identidades em tempo de expressão (1938 - 1980/90)

A voz da expressão foi a voz dos que não podiam falar com palavras, mas se faziam ouvir com a sua presença, pelas suas metáforas. Os anos passavam e a obscuridade das suas verdades continuava a mesma. O estigma, o medo e a indiferença ainda se esboçavam ao ver um pedinte, ao aturar um ex-escravo no mesmo espaço de uma barbearia, de um mercado, e mesmo nas calçadas, ou ao saber que o vizinho ia para toques de xangô, ou para o bater dos tambores nos cocos. O elemento negro era o que estava mais à vista, e a ele se associava tudo, fossem articuladores da tradição ou fossem ativadores de problemas e incômodos. Mas, e os índios? Onde andavam eles afinal? Os escravos geraram os afrodescendentes, e estes não conseguiram a total invisibilidade, pois, mesmo com o branqueamento ideológico com que tentava camuflar as diferenças raciais e de direitos políticos, a sociedade observava sobre os negros e os

pobres outros marcadores identitários para além dos preteridos pelo sistema nacionalista. E esse *não-poder invisibilizar-se* centrava-se não só na cor, como no estigma que a história fez questão de deixar vivo nas lentes com as quais o senso comum percebia os negros e os pobres.

Ser negro estava projetado na cultura, no jeito de falar, nos arquétipos de região, de cidades, de bairros, de costumes, na fala, e no vocabulário. A estratificação por classes já cumpria essas diferenças. O gérmen da rejeição está(va) implantado como um chip, de modo a descobrir-se no outro o que se pode usar contra ele. E esse elemento de negociação de espaços foi/é talhado no vetor macro da sociedade. Então, se a maioria da população é mestiça, pobre e negra, como funciona a dinâmica do quotidiano que exclui a massa? Observe-se que não acrescentei aqui o elemento indígena, pois este não constava nos discursos oficiais. Mas os índios estão por aí/estavam por toda a parte, caminhando lado a lado com os outros, nos mesmos espaços, e ninguém os percebe ou percebia. Nos idos anos de 1938, por toda a segunda metade do século 20, como ainda na atualidade, pouco se fala sobre os índios nas escolas. Resta um único dia ao seu reconhecimento simbólico nacional, o dia 19 de Abril, o Dia do Índio. Este dia foi instituído em 1943 pelo então presidente Getúlio Vargas, através do decreto lei número 5.540. De modo similar se manteve o coco esquecido pelo interesse do poder público, figurando apenas em breves citações em livros. A sua prática expressiva manteve-se, ainda que ignorada ou desprestigiada aos olhos da sociedade dominante. E independente dos modos de representação social, o povo de coco manteve as suas práticas mobilizando continuamente uma população de brincantes. Este dado revela um lado metafórico de cunho político dado à manutenção da tradição oral dos cocos, pois ao configurar-se como resistência a valores identitários do grupo pelo vetor de continuidade, tornou-se instrumento de mobilização. As vozes e as identidades manifestaram-se assim ostensivas ainda que veladas nas suas diversas formas de expressão.

No terreno identifiquei a existência de cantadores de coco exímios que buscam o anonimato nas suas comunidades, a ponto de não se considerarem representantes da arte de fazer coco, mesmo diante do processo político de incentivo e reconhecimento do artista popular nas esferas das políticas culturais. Tal tendência revelou uma fuga de constrangimentos que um coquista sofre por conta da sua condição expressiva, induzindo-o na busca da invisibilidade. Neste universo de ocorrências existiram casos

em que o coquista assimilou um novo estilo de vida totalmente oposto ao da brincadeira, de modo a proteger-se. Este caso foi por mim registado no município de Tamandaré onde o antigo cantador Zé Lagoa, de nome José Amaro Bonfim, abandonou os palcos improvisados, e os espaços da cantoria localmente chamados pés-de-paredes, como também os terreiros, os acorda povo, e outras arenas performativas rotineiras de comemorações da sua brincadeira popular, desenvolvendo mesmo uma atitude de extrema rejeição e desestímulo à ideia de voltar a apresentar-se na arte de fazer coco. Na atualidade, Zé Lagoa resguarda-se destas manifestações e dos constrangimentos que sofreu ao assumir fundamentos religiosos que, ao mesmo tempo que preenchiam as suas atenções, levando-o para longe da sua vida cultural da cantoria, acalentaram ideologicamente a sua decisão de se afastar da cultura do coco, que socialmente é vista como prática ligada a bebados e imorais. A sua mudança não se demonstrou a mais feliz, porém ele alegou que conseguiu mais respeito e prestígio social ao tornar-se protestante. Este dado induz-me a conceber que quando o brincante recorre à projeção das suas potencialidades para outros espaços de relação social e afetiva, tal como no caso da decisão de *Seu Zé Lagoa*, ele busca ser aceite nas suas virtudes, revelando carência de inclusão social. Zé Lagoa declarou que no seu novo espaço ele foi bem recebido e prestigiado ao ser-lhe disponibilizada a oportunidade de participar no grupo musical da igreja. Porém, a sua disposição para falar do passado demonstrou-me as suas lamentações por ter sido forçado à mudança. Este fato evidencia uma necessidade social e política de aquisição de prestígio entre o grupo, e por extensão, em toda a sociedade. Ser taxado como integrante de grupo marginal, e não-representante de valores sociais vigentes, representa um desestímulo para a sua continuidade, influenciando mesmo uma tendência de desprestígio entre as pessoas mais próximas de convívio. Este dado implica diretamente na tomada de decisão como fruto de uma avaliação dos resultados da resposta do público à sua atividade performativa. E neste resultado incluem-se a imagem que se desenvolve da personalidade moral do artista em função do valor redutor agregado socialmente ao seu fazer, muitas vezes associados à marginalidade, à mendicidade, à promiscuidade, a vícios e a prostituição. Teixeira Coelho observa que um público é, *em primeiro lugar, uma entidade marcada por uma relativa homogeneidade* (2004: 323). Por outras palavras, Coelho aponta que, o conjunto de pessoas que constitui o perfil de um público não se limita aos indivíduos que praticam *uma* atividade expressiva, mas remete prioritariamente para aqueles que assumem *um mesmo tipo de comportamento* diante da atividade, e que, sobre e a partir desta

atividade, expressam opiniões e juízos de valor [e outros] consideravelmente convergentes a nível simbólico, imaginário, de sensações e sentimentos (Ibid.). É interessante observar que o termo brincante também envolve o seu respectivo público pelo motivo do coco não ter sentido sem a presença do coletivo que com ele estabelece interação pela dança e responsório. Esse público é composto de intervenientes, os brincantes, fiéis e cativos. Na categoria que este termo refere integram-se também aqueles outros não cativos, que, flutuantes, tomam a prática do coco como evento fragmentado das suas vidas, não se achando induzidos a presenciar todas as ocorrências de coco. Tal tipologia de público, responsável por estas flutuações, guarda sobre a prática relacionamentos artísticos que se situam no interface entre os caracteres participatório e presentacional da prática dos cantadores, usando a terminologia/imagem teórica proposta por Thomas Turino (2008). Coelho ressalta ainda sobre o público flutuante que, não obrigatoriamente, as pessoas presentes e ativas numa manifestação como a de um coco têm possivelmente sobre este, enquanto *evento*, a mesma opinião acerca de qualidade, competência artística, disposição estética e ideologia, pois nas suas perspectivas nelas estão contidas, pelo menos na atualidade, as imagens simbólicas do evento em si (2004: 323). Esta assertiva parece-me de plena validade para aqueles menos informados do íntimo das comunidades tradicionais. Pessoas que foram educadas, direta ou indiretamente por uma reprodução sistemática e padronizada de como identificar as manifestações folclorizadas. De modo geral não há no coco, ou mais propriamente nas mentalidades dos coquistas, uma distinção explícita de valores e critérios de rejeição ou acolhimento de elementos contidos nestas músicas. Mas emerge entre estes uma preocupação neste sentido, quando o imperativo dos seus interesses é a inclusão, a ascensão ou a ampliação dos seus laços de relações num espaço de classe, seja este critério regido pelo poder económico ou pelo intelectual. Ou seja, o público molda o perfil mais apto da sua audiência em virtude de uma possível inclusão pontual, traduzida pelo consumo, pelos aplausos, numa palavra, pela fidelidade enquanto público. Tal dado interfere nos modos como o coquista se relacionará com a cultura em que está imerso, e com possíveis conflitos na relação com a cultura que traz do seu berço expressivo, visto que deverá corresponder às expectativas do seu público. Esta aspiração a uma elevação de classe dá-se em ambientes/arenas que promovem uma mudança do status pela mudança do comportamento. A articulação de níveis de competência entre os cantadores não é uma coisa nova, pois que toda a prática tende a destacar o mais apto na sua produção. No entanto, tal superioridade não implica haver,

nestes termos, uma supremacia em todos os níveis expressivos desta atividade. Entretanto, as políticas culturais tenderam, no correr da historiografia dos cocos e de outras práticas de tradição oral, a eleger entre os brincantes aqueles designáveis como *Mestres*, aos quais foram, e são, dados títulos de saber notório. Em parte, tais nomeações/honrarias estiveram associadas ao fato dos seus visados melhor se terem relacionado com os agentes dos respectivos órgãos da administração pública, das políticas culturais, dos media e do mundo da indústria do entretenimento no geral.

Por conta das suas relações com as liturgias não católicas, os coquistas foram marcados por um estigma depreciativo de cultuadores de manifestações demoníacas. Essa relação passou a contemplar o juízo comum de modo que ser coquista implicava ser xangozeiro (classificação depreciativa que associa o nome à prática de feitiços) e portador de toda a espécie de distúrbios morais e de personalidade. Estes supostos distúrbios representaram, historicamente, internações forçadas em manicômios por crerem em, e receberem espíritos nas suas secções litúrgicas. É este tipo de arena, povoada de memórias recentes e presentes ainda, que representa a motivação para que muitos brincantes neguem a sua filiação a terreiros ou a grupos com eles relacionados. Tais ações de auto-controle e regulação impactaram e impactam na busca de invisibilidade generalizada também pelos grupos negro-africanos, que sob o processo de sincretismo associaram os seus deuses aos santos dos dias celebrados pela igreja católica, camuflando as suas celebrações, numa atitude com milhares de anos de tradição, aliás. Na medida em que as suas práticas se tornaram veladas, foi possível perceber uma sua inclusão nos espaços de relações sociais, fato que figurou nas políticas públicas e nos estudos antropológicos como um processo de branqueamento cultural com intrincadas raízes biológicas. Como resultado, as práticas dos terreiros, teoricamente sincretizadas, registaram mais tolerância social, revelando-se espaços de integração crescente de brancos, predominantemente em templos de umbanda, o que legitimou o discurso ideológico de brasilidade a toda a expressão negra. Para o coco não foi diferente, justificando no local ser difundido como expressão de origem negra em Pernambuco. Esta perspectiva foi amplamente utilizada, e mediatizada, figurando ainda as perspectivas de que as capacidades expressivas da rítmica e da métrica associadas ao coco, sejam no seu carácter melódico estrutural ou de improviso, são de origem predominantemente africana, e não indígena. Esta perspectiva traz a esta tese a questão político-ideológica de que no Estado de Alagoas ser empregue a assertiva de que o coco

é uma manifestação de influência única, ou predominantemente, africana no Brasil, e que a brincadeira é coisa de negro. Tal assertiva mostrou-se-me no terreno um recurso arbitrário, por haver a noção de se considerar, oficialmente, que em Alagoas, e noutro espaço onde figura o coco, o índio não tivesse influência significativa. Considero pertinente a necessidade de novas verificações críticas deste tipo de abordagem temática, como forma de colmatar uma dívida social não apenas dos sistemas que geraram tendências da historiografia, mas também da academia que assim o tem reproduzido. Perspectivo que a gravidade deste problema – não se perceber o que se perde por se negligenciarem as influências das culturas índias, atual e localmente – atinja também outras formas de expressão que se enquadram na dialética desse critério. O samba, por exemplo, é classificado como uma categoria musical, comumente apelidada gênero, brasileira, nascida do espírito expressivo do homem brasileiro pela predominante influência cultural de matiz africana, posto que, nesta acepção, essa matiz compõe o mosaico cultural que forma a construção fluida e contínua da identidade do povo. Esta perspectiva consta na literatura dos estudos culturais brasileiros reforçando o elemento de influência negra como o ícone vetorial que corre nas veias da população mais numerosa na nação, ainda que, e paradoxalmente, o discurso oficial conferido como paradigma definidor de brasilidade ser o de *povo mestiço*. Como consequência, tal perspectiva elevou o elemento negro a uma categoria com poder de voz e por conseguinte de representação política. A partir do que, a sociedade brasileira, mesmo os que não são de raça negra, tendem a buscar filiar-se em tais valores evidenciados, assumindo mesmo ser negro nos recenseamentos demográficos realizados periodicamente pelo IBGE⁷³. Esta adoção ideológica e partidária, como negro, mesmo sem organização institucional política específica, é um fato recente na história brasileira. A este detalhe acrescentam-se políticas sociais agressivas de indução de sentimento negro, mais do que de mestiço ou principalmente indígena, ou deste descendente, no povo. Nesta linha, uma estratégia marcante têm sido os projetos de lei e de incentivo de classificação social em concursos públicos e de ingressos de empregabilidade, até mesmo em universidades, pelo critério de cotas para negros. Tal ideologia tem estado sedimentada num complexo de valores estabilizados em aparente equilíbrio de relações raciais, somente abalado pelos problemas de classe, na ordem das divisões das riquezas e do gozo dos direitos sociais. Sob esta perspectiva, um negro, um

⁷³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

pobre, ou mesmo um índio poderá estar incluído na classe superior da estratificação social se obtiver um valor simbólico ou financeiro compatível com a nova esfera social da alta sociedade. Para tanto, seria necessário que um excluído se tornasse um jogador de futebol bem sucedido, um músico de projeção nos media globalizados ou um ganhador de lotaria. A pobreza, ou melhor, aquilo que resulta das limitações de consumo de perspectivas globais, ainda configura a continuidade dos excluídos do passado, independentemente da aquisição de títulos acadêmicos. Este paradigma de equilíbrio social *mestiço*, definidor de brasilidade, parte, simbolicamente, da confluência imaginada de elementos raciais branco, indígena e negro, na qual se concebe haver harmonia. Porém, ainda persistem no quotidiano distinções hierárquicas de poder que, limitando a autoridade da mobilidade, induzem estereótipos redutores, de modo a que o padrão cultural negro-africano, como também o de outros grupos, permaneça carregado de conotações de exclusão. Observo ainda que a categoria *mestiço*, classificada oficialmente como *de cor parda* ainda é computada pelo senso demográfico brasileiro organizado pelo IBGE como pertencente à categoria racial da população negra do Brasil. De modo que essa concepção de equilíbrio social apenas consta no discurso oficial e *politicamente correto*. Há pois fatos que comprovam ainda existir um estado de resistência do senso comum oficial ao elemento negro, por mais que se recorra estrategicamente ao padrão *negro-brasileiro*⁷⁴ ou dito *negro-abrasileirado*⁷⁵ que possa instituir no imaginário popular uma identidade nacional democrática e igualitária, distinta do que seria: um padrão *brasileiro-africanizado*⁷⁶.

Identificar um padrão como próprio da cultura procedente de África no Brasil implica identificar os seus atores potenciais, e não apenas um modelo, uma marca, que supostamente estaria pairando no ar. De modo que dizer que *o coco é coisa de negro* implica em conceber que: a pessoa de pele escura, consequentemente afrodescendente⁷⁷, carregaria no seu código genético determinada competência expressiva própria do povo

⁷⁴ *Negro-brasileiro* é termo que aponto de entre os usados como portador de elementos essenciais do homem brasileiro de pele escura.

⁷⁵ *Negro-abrasileirado*, é termo que aponto de entre os usados como portador de elementos africanos que no Brasil fundamentam a identidade nacional. Aqui, o valor está nos modos de manuseio de um saber herdado mas não-local, na sua origem.

⁷⁶ *Brasileiro-africanizado*, é termo que aponto de entre os usados como portador de elementos essencialmente brasileiros submetidos a uma linguagem africana de expressão e interpretação. Um exercício de perspectivar o mundo, a vida, os valores e os modos de fazer a partir de uma cultura exterior importada do continente africano.

⁷⁷ O termo afro-brasileiro e o seu correspondente afrodescendente são reivindicados como em desuso por consistirem em nomenclatura política de ação dos movimentos sociais na luta contra a discriminação pela cor. [Fonte: <http://noticias.terra.com.br/educacao/voce-sabia/qual-a-diferenca-entre-preto-pardo-e-negro>].

africano. E que da miscigenação de raças poderiam surgir pardos, mestiços, geneticamente detentores dessa potencial competência, ou, a depender do critério de, dominância ou recessividade genética, um negro mestiço não herdar tal competência. Nesta medida, segundo tal conjectura aparenta supor, a cor da pele ou a descendência africana seria um fator determinante para a competência de desempenho do coco. Continuando um pouco mais nesta linha de *raciocínio lógico*, pode conjecturar-se que a legítima performance seria identificada como possível apenas quando um negro fosse o seu gerador, e que tais fórmulas culturais negras jamais pudessem ser articuladas por não negros. Sendo considerado, este raciocínio reduziria o número de indivíduos capazes de tocar, dançar ou cantar um coco, um samba, um cavalo-marinho, e outras formas expressivas de performance musical assim classificadas quanto à sua dita *autenticidade cultural*. Tal perspectiva está, contudo, ainda presente em estudos e é difundida na sociedade, reforçando um suposto risco de desaparecimento, visto que, com a miscigenação continuada o elemento negro estaria em estado progressivo de branqueamento, e com isso no Brasil não se poderia mais praticar expressivamente um coco. Entretanto, esta perspectiva de crédito pelo atributo da raça é contra-argumentada, nos domínios teóricos da Etnomusicologia assim como se desenvolvem em Portugal na universidade em que defendo esta tese de doutoramento como noutras escolas de pensamento etnomusicológico contemporâneo no mundo, e ainda, entre outras, pelas teorias cognitiva e de socialização motivadas em particular por Jean Piaget⁷⁸, Lev Vygotsky⁷⁹, Henri Wallon⁸⁰, para as quais a cultura é adquirida e desenvolvida individual ou socialmente. Porém, a dialética da competência identitária presente nas políticas culturais tende a relativizar esta problemática ao conceber que todo o brasileiro, sendo de algum modo mestiço, estará apto a representar essa marca identitária em dimensão nacional. De modo que, parece considerar-se que um pernambucano, por ter no seu sangue um elemento de descendência negra, seja essencialmente portador da identidade cultural local. Assim, para ser coquista, enquanto prática supostamente identificada como de origem negro-africana em Pernambuco, não existiriam, pois, barreiras de cor ou cultura. Então, porque insiste a literatura em destacar apenas o elemento negro como determinante de brasilidade? E, porquê um elemento determinante de um padrão performativo fundado na origem a ou b ou c, de

⁷⁸ Jean Piaget (1896-1980) – nos domínios da interacção social e das trocas intelectuais.

⁷⁹ Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934) – na linha de pensamento de que o ser humano se constitui enquanto tal na sua relação com o outro.

⁸⁰ Henri Wallon (1879-1962) – pela noção de que a construção do eu depende essencialmente do outro.

uma prática expressiva em língua portuguesa por praticantes miscigenados há tantas gerações? E quando se determina, por outro lado, a fronteira temporal de tal referência originária? Será simbólica ou política, e de que contexto(s), tal preocupação?

Entendo que os critérios a esgrimir em tais discussões, não sejam obrigatoriamente a cor da pele do cantador, ou a sua classe social de origem, mas sim os seus padrões expressivos de carácter comportamental diverso tomado por sentidos políticos e simbólicos, integrantes da rede de significados que compõe e vai construindo a cultura (Geertz 1973: 5) brasileira, neste caso, que vamos interpretando à medida que a nossa visão intelectual com ela se depara. Sentidos políticos, porque os militantes assumem simpatia por correntes temáticas que incidem sobre minorias como equipamentos que veiculam os seus interesses ideológicos de justiça. E consequentemente infiltram-se e corroboram linhas de reivindicação das comunidades brincantes de forma, as mais das vezes, apenas pontual. Tal como Fátima Soares observou em 2010 na comunidade do Morro da Conceição, Bairro de Casa Amarela, Região Metropolitana do Recife, nos anos iniciais da década de 1980, quando houve um reflorescimento do coco no Estado de Pernambuco:

Mas apareceu uma coisa aqui que era assim... um movimento negro. Os grupos de movimento de consciência negra começaram a trabalhar com música. Era o afoxé... pelo menos era isso que a gente pensava que era, ou samba de reggae, sei lá o que, né?

Samba reggae. Samba de Roda... isso era influencia de coisas que eles aprenderam por viagem na Bahia. Ai por exemplo lá no Morro começou a ter esse negócio. Toda sexta feira tinha uns pessoal que ia cantar samba reggae. Ai eu lembro, por exemplo, do pessoal de Peixinhos [bairro do município de Olinda] que também fazia isso.

E as vezes subia um povo de Peixinhos pra tocar no Morro. Ou descia o povo do Morro pra tocar em Nova Descoberta ou em outro canto...

Por exemplo o Lamento Negro, eles iam tocar lá. Era um dos grupos muito presente lá na sexta-feira. Se dançava a noite toda!

Quem é as pessoas que dançavam? Eram as mesma pessoas que estavam nos movimentos sociais. Puxado pelo pessoal do movimento negro, e quem é que iam? As mulheres do movimento feminista. E qual outra mulher que iria dançar afoxé naquele lugar? Quem mais ia? Os jovens, dos grupos de jovens da igreja,... eram pessoas em maioria ligadas aos movimentos sociais que aconteciam na base mesmo... na periferia mesmo (Soares, em entrevista cedida em Novembro de 2010).

Neste momento, pessoas fluem de outros espaços para o universo da cantoria, e passam a dinamizar contextos globalizados. Mas sem uma real empatia ou entendimento do motivo gerador do coco para o coquista zelador da tradição.

Um ou outro político ia apoiar... é... vereador, não sei o quê, que podia... (...) É! É! tinham outros também que chegavam mais perto da gente mesmo não sendo época de eleição, mas muito identificado com a esquerda. Tinha outros que eram na verdade oriundos dos mesmos movimentos anteriores, a ditadura (...) (Soares (2010) em entrevista cedida em Novembro de 2010)

Soares (Ibid.) mostrou entender que um movimento não emerge do nada apenas pela magnitude da sua causa. Muitos brincantes, por acomodação política, deixaram de exercer o seu saber e de difundir as suas concepções de vida e do mundo por motivos extra-performativos, ainda que em alguns casos houvesse uma prática velada em espaços de reunião restrita a familiares e a agregados a tal compromisso. A perseguição e a pressão social inibiram a articulação da memória, mesmo em planos significativos de relação afetiva com divindades religiosas adquiridas/contactadas por transmissão oral e laços de parentela. O coco estava, por assim dizer, esquecido. Apenas revivido na memória afetiva e nas memórias ideológicas de alguns velhos. Entretanto, contextos económicos diversos, agregados a tendências políticas de ordem global induziram jovens militantes a buscar o apoio da massa através de manifestações de referência popular que se encontrassem carentes de oportunidades. Soares (2010) revelou assim o redescobrir do que por muito tempo se houvera tentado esconder por vergonha política:

Eu lembro assim, quando a gente fez as primeiras rodas de coco, em 80 por exemplo, quem dançava só eram velhos, gente velha, e ligadas a religião, e as pessoas jovens que eram da direção do conselho de Moradores do Morro, porque já era uma proposta política, de ir dançar na rua no meio do coco pra o povo do lugar perder a vergonha e vim. Se suas lideranças tavam dançando então aos poucos as pessoas iam entrando. Então se começou a fazer um movimento de resgate do coco. Do maracatu também, mas do coco foi muito mais forte. Então, Amaro Grande, Maria Grande, eles eram convidados pra vir pra festa do conselho de moradores. Eles ficavam muito felizes com aqueles convites, porque eles tinham ficado muito tempo esquecidos sem ser convidados pra nada!

É! E o povo todo da comunidade vendo aquilo como coisa inferior. Coisa de negro, coisa de macumbeiro, coisa... entendeu?

As pessoas tinha sempre esse sentimento de preconceito, e eles ficavam lá isolados.

Então na hora que um grupo, que é bem visto da comunidade, e tem poder chama! Então você tá também ganhado... Prestígio! Visibilidade!

Então quantas vezes teve roda de coco no meio da rua e aí eu lembro muito de quem: Dona Odete. Dona Odete, que era uma mulher branca estava lá dançando! Ela já faleceu há uns quatro anos atrás com mais de oitenta anos. Ela ia pra roda dançar coco. Ela era da direção do Conselho de Moradores. (...) era bem velha e ia... então iam outros velhos e outras senhoras. Ela era branca, mas era uma moradora antiga, que tinha vivido em outro período aonde tinha acontecido as rodas de coco nas casas das pessoas.

Para o padrão comportamental tomado por um viés simbólico, o cantador eleito seria aquele que melhor representasse esse saber, o que não implica ser obrigatoriamente um indivíduo de pele negra, visto os processos ainda ativos de miscigenação. Neste sentido evidencia-se um paradigma imaginado como próprio de uma africanidade inventada. Observando em destaque que os mais velhos, veículos de uma tradição esquecida pelo correr da vida, e muitas vezes desconhecida dos mais jovens, mantinham a prática expressiva do coco a partir da religião, e de certo que esta religião era a jurema sagrada, que estava presente invisivelmente nos terreiros de xangô e templos de umbanda.

Ser brasileiro implica, pois, na atualidade, em muitos casos, sentir-se negro, visto que, o censo demográfico brasileiro, como citado, contempla a qualquer cidadão a possibilidade de se dizer oficialmente negro, índio, pardo ou branco, segundo livre opção de escolha da sua cor de pele, independentemente da real natureza do seu fenótipo. Entretanto, conforme se espera de um cantador, ser coquista implicaria não apenas dizer-se representante desse saber, mas fazer-se reconhecer como portador de competências e habilidades de desempenho específico para a articulação do coco. O que se conjectura a partir de então é que, se o público receptor da sua informação não bonificar o seu desempenho com o reconhecimento da sua produção como coco, o cantador não mais poderá dizer-se coquista. Este procedimento reverte num processo de barganha da visibilidade do coquista. Ou seja, numa *ação estratégica de negociação e convencimento*, pela qual o conteúdo articulado na performance tem que ser condizente e eficaz na satisfação de concepções de performance. Sendo agregados a tais critérios, internacionalmente eletivos, a cor da pele, a comunidade de referência no fazer coco, o vocabulário regionalizado, o domínio de regras de cantoria, incluindo métrica, rima e imposição da voz, a segurança na articulação dos instrumentos e um pleno conhecimento do repertório específico. Por outro lado, ainda o parentesco com um cantador ou um artista popular reconhecido pelo grupo ou pela comunidade mediática de consumo e de articulação do conceito de arte popular de tradição oral, e ainda a

influência do convencimento por meio de opinião de autoridade. O discurso de autoridade é designado emicamente por *apadrinhamento*, e revela-se no poder de difusão fonográfica de uma imagem de coquista como uma marca de prateleira.

Para este último critério apresento como exemplo um fato que vivenciei quando estive ministrando uma oficina de percussão de ritmos pernambucanos em Bruxelas, Bélgica, onde me foi exigido o cumprimento de critérios difundidos pelos media. Tal caso deu-se quando um aluno me questionou acerca da minha competência para o ensinar na articulação do tambor-de-corda em oficina de maracatu, por eu não saber cantar todas as toadas que ele ouvira quando esteve no Recife em anos anteriores, e nas suas consultas em páginas da web. A questão é que eu não pensava que saber cantar todos os temas implicaria, para o imaginário do aprendiz, condição necessária para a competência de ensinar a tocar o tambor. Tal questionamento crítico da minha competência fora pronunciado ao mesmo tempo que o radialista da rádio Panik, Aymeric Lehembre difundia a minha imagem como *mestre de coco*, criando, em contrapartida, para o imaginário dos outros aprendizes uma confiança na minha competência para o assunto.

Um dado significativo na prática do coco é que na cantoria sobressai a competência da articulação de um tema específico da realidade da experiência de um cantador com a sua comunidade, influenciando em contrapartida a boa receptividade dos brincantes. Entretanto, é fato generalizado, como acima referido, a associação desta competência a um padrão cultural negro-africano. Esta associação está viva na mente dos que buscam adquirir esta competência, e principalmente dominar tal habilidade. O poder de dar continuidade à tradição a par com a capacidade de reprodução deste saber constituem competências teoricamente válidas desta prática expressiva. Tem, no entanto, havido muitos casos de coquistas que aventurando-se nesta linha de performance, na indústria fonográfica, são incompetentes no processo de transmissão da produção do coco. Limitam-se a copiar a cantoria de algum sabedor popular da tradição oral. Este dado revela uma lacuna que separa o saber estéreo da reprodução do domínio vivo de modelos estruturais de criação e de articulação da tradição oral. Estes domínios de criação e de articulação constituem-se através da atenção dada a valores rítmicos, melódicos, timbricos e de outros aspectos interpretativos que se associam ao recurso de articular temas a assuntos do quotidiano, num repertório sempre cumulativo de palavras, num jogo complexo de ideias que fluem como se fossem fáceis de produzir. Esta

capacidade de fazer com aparência de simplicidade o que é de fato complexo, tem-se estabelecido pelo senso comum como associada à noção de que a cantoria do coco é *coisa de negro*. O uso corrente de síncopas, e principalmente a habilidade, dita natural, de se articularem elementos não-formais, reconhecidos eticamente também [REFERÊNCIA], como de origem africana, alimentam em particular esta perspectiva. Mas, se o indivíduo não tem uma vida quotidiana imersa na cultura africana, como pode aperfeiçoar um domínio desta natureza para, no calendário festivo oficial a realizar periodicamente de ano a ano? Onde e como adquire a competência musical que emerge em pessoas por assim dizer simples e sem recursos de alfabetização formal? Zé Neginho acende esta discussão cantando *Tubarão*, em alusão àqueles que tentam se igualar-se à sua competência de cantoria mas *morrem* no percurso por imperícia: (Exemplo em 🎵áudio 11)

Tubarão



Tubarão

Cadê, o cantador que veio mas eu?
Cadê, o cantador que veio mas eu?

Ele correu (morreu), escorregou e caiu no mar
Ele não soube nadar e o tubarão comeu

Cadê, o cantador que veio mas eu?
Cadê, o cantador que veio mas eu?

Ele morreu,
ô pescador teimoso
E pra pescar um peixe grande
A isca ele perdeu

Ele jogou, a rede dentro d'água
e o vento com a quebra d'água
o barco pendeu

Ele morreu, escorregou e caiu no mar
Ele não soube nadar e o tubarão comeu

Onde, pois se poderão adquirir valores específicos de domínio? Um método significativo, propõe Ulloa na sua aproximação antropológica ao *pagode*, é considerar a prática expressiva como *acontecimento* sócio-musical, e não apenas como gênero musical (1998: 43-44). A partir desta abordagem é possível perceber o coco como um acontecimento. Nestes termos, um acontecimento representa um fator resultante e condicional do encontro de pessoas com a música. Esse encontro, conferindo uma relação individual e coletiva com a sua forma particular de interagir e integrar os fatos da vida quotidiana, desde o nascimento dos implicados até à sua *terceira idade*, está retratado neste acontecimento – o coco, envolvendo grupos de tradição cultural associada a terreiros, de alguma forma relacionados com comportamentos religiosos. Trindade argumenta, num propósito relacionado, que a aparente submissão dos escravos negro-africanos à religião católica dominante não significou um abandono dos seus costumes (2002: 223). Mantiveram-se arenas de relação com exus, voduns e orixás, posto que tais comportamentos continuaram vivos nos seus quotidianos e nos dos seus descendentes, motivando novos iniciados, e simpatizantes, nas suas liturgias, seja cultuando essas divindades secretamente ou associando-as aos santos da igreja católica. E certamente nesta aceção, este autor aponta: *o batuque festivo, presente em diversas festividades públicas ou em momentos de 'folga', fora do calendário católico (...), desde o primeiro século de povoamento do Brasil (...) não há conjuro (chamamento, invocação), melhor dizendo, não há culto religioso africano sem batuque, sem percussão, sem a música* (Ibid.). Refere pois Trindade a função medianeira da música no contacto com os seres sobrenaturais, ídolos e espíritos, para o chamamento da sua ação sobre os comportamentos coletivos.

Ulloa (1997:45) observa na sua abordagem do samba, no mesmo encaminhamento de estudos diversos das marcas identitárias do elemento negro em contextos de festas de tradição oral nos quais se inclui o coco, que o ambiente de festa com música, dança, bebidas e comidas próprios de tais comemorações está vinculado a rituais de oferenda em terreiros de macumba no Rio de Janeiro, figurando nele uma forte ligação entre a religião e as práticas expressivas. Esta ocorrência, que este autor propõe ser de uma conexão entre oferendas aos deuses e a celebração da abundância – por extensão de uma celebração das colheitas – precede a manifestação do samba no candomblé e no jongo. Aproprrio aqui esta observação para o caso coco, que de modo genérico tem sido relacionado com a prática expressiva oriunda dos terreiros. Tal forma

de associação liga o coco ao samba como categorias variantes pelo seu contexto festivo de música, dança, bebidas e comidas, implicando concebê-lo como fenómeno ambivalente (e/ou de ligação) entre a *Gira*⁸¹ de *Mestre* e o *Coco de Roda*. A *gira*, designação própria de celebrações e oferendas rituais para *mestres* e *encantados* passou assim, sob esta perspectiva, a representar também a roda de coco, designação que a este se associa quando dançado em arenas de diversão e entretenimento. O coco, desenvolve-se assim, portanto, como um representante do divertimento, neste contexto localmente designado como do povo de santo.

O imaginário popular permitiu pois fazer um cruzamento entre a brincadeira, no sentido literal da palavra, e uma concepção de obrigação religiosa assumida. De forma que todo aquele que cantarolar um tema musical ou batucar uma rítmica reconhecível como própria do coco estará potencialmente fadado a ser apontado como *macumbeiro* ou *catimbozeiro*. Ou como é mais difundido em Pernambuco, *xangozeiro*. Entretanto, este referente redutor (*xangozeiro*), confere o contexto de identificação de competência da performance esperada de um coquista exímio. Passa a classificar aquele que é mais apto para a cantoria, e para a articulação satisfatória dos instrumentos associados e ainda para a dança do coco. Assim, faço minhas as palavras de Ulloa quando este autor supõe que o critério de competência do comportamento está associado a concepções ambivalentes de habilidade e de desempenho. O fazer coco, enquanto fenómeno sociocultural agregado a vetores políticos e económicos, abrange outras dimensões de relacionamento com elementos de memória e valores associados à performance. A visibilidade da brincadeira enquanto fenómeno quotidiano notou-se na grande maioria dos municípios visitados durante a investigação de terreno. Contudo, notou-se também alguma desconsideração por este tipo de expressão cultural. Haveria nesta reação comportamental algum preconceito embutido? É bem possível que representasse repressão sofrida. No passado, até à primeira metade do século 20, para se realizar uma festa ou outra forma de expressão de tradição de origem negro-africana, ou mesmo indígena era necessário obtenção de autorização prévia, expedida pela autoridade do poder regulador, o administrador público ou o polícia. Além da possibilidade do medo

⁸¹ O termo *gira* ou *jira* tem como correlato o termo *enjira* que designa uma cerimónia em terreiros de umbanda, ou dos influenciados pelo rito angola-congo. Tal definição baseia-se em impressões fundadas em juízos de valor acerca de uma cerimónia onde se canta e dança, geralmente em círculo, em homenagem às entidades espirituais da casa. Este termo tem uso corrente em estudos académicos grafado com a letra g em lugar do j (*gira*). Porém neste estudo considero a pertinência de um possível uso com a letra j para *jira*, ou do seu correlato com o prefixo *en* (*enjira*).

da possível repressão ou exclusão social, representaria tal comportamento uma busca de invisibilidade da sua realidade cultural frente à opinião pública? As referências ao coco estavam na dependência de ações da prefeitura, somente promovidas em períodos eleitoreiros ou de festas públicas como o Carnaval e o São João. De forma geral este tipo de procedimento não se alterou por todo o litoral. Atualmente verifica-se uma tendência de interesse crescente entre jovens, focado em formatos performativos e expressivos difundidos pelos media. Cito o mapa coreográfico desenvolvido no livro *Danças Folclóricas Brasileiras* (Giffoni, 1964):



Coco de Praia — Fig. VII — Umbigata.

Figura 22. Detalhe coreográfico de um coco de praia (Ibid.: 147)

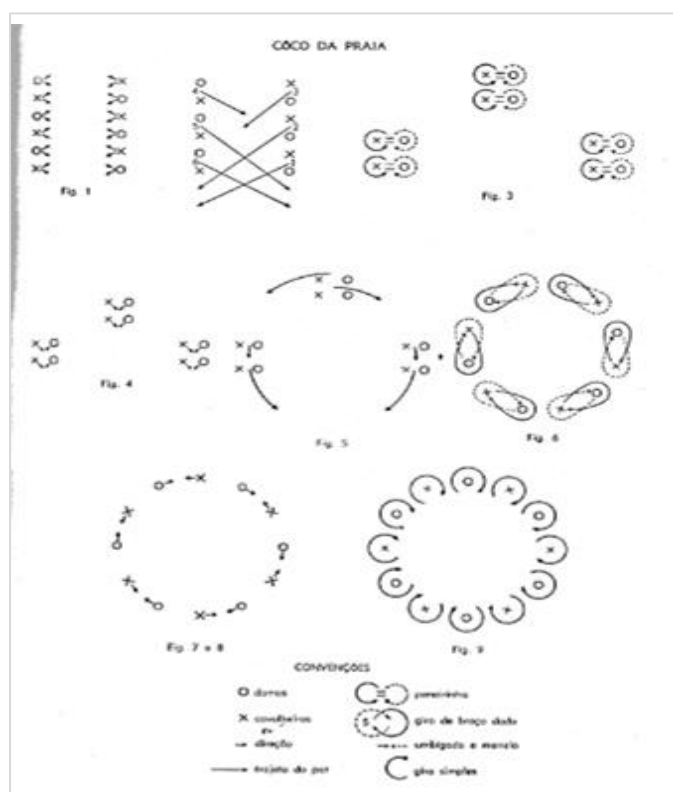


Figura 23. Esquema coreográfico do coco de praia (Ibid.)



Figura 24. Representação de detalhe coreográfico de um coco do sertão (Ibid.: 152)

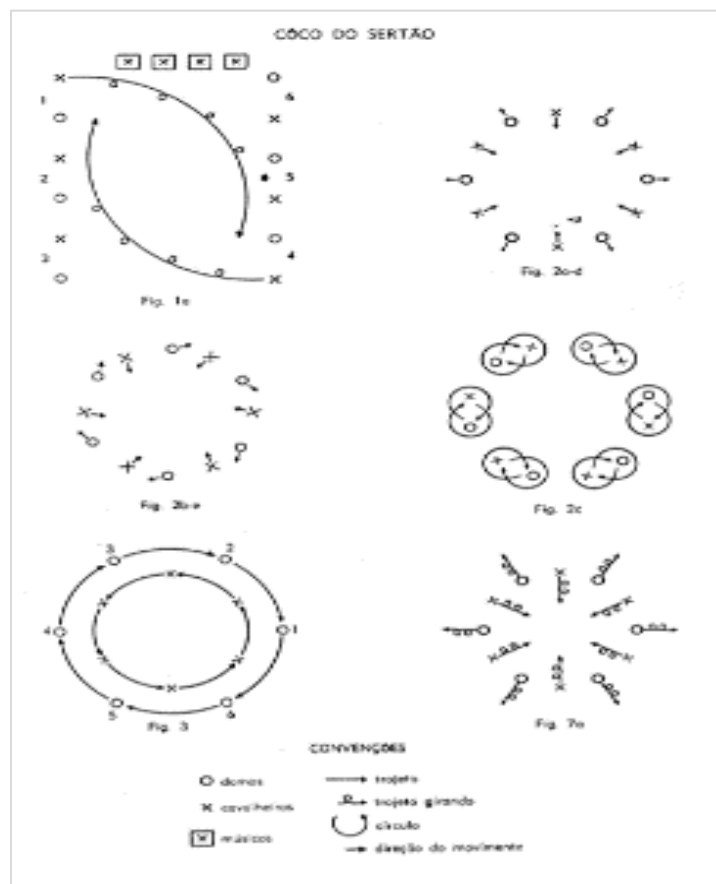


Figura 25. Esquema coreográfico do coco do sertão (Ibid.)

Nas arenas conceituais da formação educativa, as escolas adotaram a referência ao coco enquanto elemento da tradição de identidade nordestina brasileira, desde o fim da primeira metade do século 20. Assim se expressou, grosso modo, a voz da expressão

do coco, no seu atributo de *dança*, vindo a figurar metodologicamente do mesmo modo que fora desenvolvido pela folclorização. Essa aproximação como performance expressiva do corpo permitiu ao coco ser empregue em estudos de folguedos e de danças populares, vindo a ser categorizado como uma coreografia fixa, acima retratada segundo Giffoni (1964). Tal literatura adoptou para o coco uma perspectiva estética moldada por uma cultura do espetáculo, destinada a como que apreciação passiva.

4.3. Interpretações em tempo de reflexão (2014/15)

Para analisar o *estilo de vida*, a posição de classe dos brincantes é conveniente. Seguindo a sugestão de Bourdieu (1979), busquei verificar a posição das suas relações com os mercados, e com os meios de produção e de ocupação dos seus tempos. O indivíduo posiciona-se não apenas quanto à economia e ao emprego, mas também quanto a fatores culturais como estilo de vida e padrões de consumo. Nesta abordagem, para o caso coco por mim vivido no terreno, tomo como estilo de vida uma perspectiva de ~~aquisição~~ vivência e aquisição de valores significantes de prestígio projetados na vida do cantador sob a forma de padrões de consumo e de comportamento quotidianos, pois assim se esboçaram perante o meu olhar as dinâmicas das suas relações, quando se referiam ao outro do seu grupo. Na pós-modernidade as identidades individuais tendem a estrutura-se em maior escala em torno de escolhas de estilo de vida, tais como o modo de vestir, o que e como comer, como cuidar do corpo e onde relaxar, e menos em torno de indicadores mais tradicionais como os do trabalho e do emprego – refletindo regras de diferenciação das culturas e de estratificação da sociedade. A consciência de estilo de vida corresponde a conceitos de competência e a oportunidades bem aproveitadas, que no imaginário das pessoas do coco poderão ser mostradas publicamente de modo a indicar as suas conquistas sociais de projeção económica. Nesta perspectiva do valor vivido e adquirido, o coco deixa de ser um fator de ligação a um padrão sólido da tradição para representar um vetor fluido de realização. Os coquistas apropriam-se do coco como de um equipamento de mercado. Ressignificam o seu fazer visando o lucro em detrimento da realização de um comprometimento. Claro que muitos coquistas ainda

estabelecem uma função essencialista de cumprimento de ritual, seja de cariz religioso ou de manutenção e continuidade da tradição. Porém, surge na atualidade um novo perfil de coquista, que tem o coco apenas como um utensílio pontual para a sua inclusão em planos simbólicos de realização.

No terreno, no litoral de Pernambuco, percebi que cada vez mais os indivíduos envolvidos com a brincadeira do coco se distinguem uns dos outros pelos gostos culturais e pelas atividades de lazer associadas a um poder de consumo que gera prestígio e *status*. E percebi também que a não orientação de um capital cultural por fatores explicitamente económicos se deve ao fato de todos serem de classe pobre, descendentes de negros, índios e/ou mestiços a conviver entre si numa mesma localidade, experimentando os mesmos problemas sociais. Para além do fato das suas atividades ocupacionais serem do mesmo carácter funcional, com fins de sobrevivência. Sendo este um ponto significativo da manutenção e da continuidade do modelo do coco que assim se terá preservado por séculos. Não havendo diferenças entre si, as suas percepções da realidade coletiva são comuns, e no cumprimento da regra para os fatos da vida, sentem-se iguais em contextos e oportunidades, restando-lhes dividir para melhor viver. Assim a brincadeira é coletivizada. E na praxis da criação não existia até aqui a necessidade de autoria destacada na sua produção e performance. Não havia competitividade na representação do modelo coletivo, estando todos envolvidos, pessoal e coletivamente, numa identidade comportamental comum, alicerçada numa memória projetada sobre a performance. Com a nova ordem pós-moderna de frouxidão e fragmentação, o destaque interno no grupo está centrado na gravação de CDs, no domínio da técnica reconhecido socialmente; na posse de uma história mais preocupada com a tradição, etc. O objetivo está agora centrado numa motivação de visibilidade. Os parâmetros de relação com o seu espaço micro e macro social transformaram-se de uma invisibilidade táctica, para uma estratégia de visibilidade. Este estado de coisas tomou norte principalmente após as políticas locais do Estado de Pernambuco terem criado o benefício cultural para aqueles considerados elegíveis como património vivo da cultura popular, designados *Mestres Griot*⁸². Este benefício representa simbolicamente uma ascensão conceptual de visibilidade, pois o beneficiado passa a receber reconhecimento

⁸² No Brasil é comum que as palavras de ordem que mobilizam o imaginário a partir de critérios de prestígio social delegado pela classe dominante. E no caso do programa Mestre Griot, o critério de valoração está no uso de termo icónico de origem africana, como parte de uma cultura instituída de dar valor identitário as origens culturais brasileiras pelo imaginário de uma suposta tradição negra, em detrimento as origens nativas de nações indígenas.

social entre o grupo e fora dele. Ser contemplado como mestre griot, para além de constar nas estatísticas mediáticas da gestão pública, possibilita o ingresso nas atrações em eventos artísticos de maior visibilidade. Este dado interfere e influencia nos mecanismos de aceitação e *status* agora perspectivados pelos coquistas. Como consequência, em hipótese, os cocos tendem a nutrir maior interesse de individualização do coquista, em detrimento da antiga perspectiva de coletividade e de anonimato.

Outro fator observável é que na atualidade emerge a tendência para a inversão das fontes do discurso de legitimidade e valorização social dos cocos, que antes estavam concentradas nos centros de poder e de intelectualidade. A voz torna-se mais ativa e reativa em prol dos direitos de classe, ainda que por relativa concessão dos centros de gestão. Surgem categorias que falam por si. Entretanto, a diversidade de vozes converge para o poder público em busca de reconhecimento social, e este estabelece critérios que induzem uma franca competição entre os artistas populares. O grupo que antes tendia para a unidade anónima e coletiva do *vagabundo*, esboça agora uma tendência para a competição, a auto realização e o poder de uso e consumo da sua imagem, como a do *turista*, para voltar à metáfora dialética proposta por Bauman ([1996] 2003). A constatação deste fato como linha previsível de comportamento de um grupo social implica estratégias económicas e ideológicas de criação de opinião para um consumo conspícuo de valores culturais e de produtos a eles agregados. Nesta medida, o coco fomenta projetos culturais que suprem demandas de mercado e interesses de ascensão social. A instituição administrativa do estado reforça, política e economicamente, esse canal de representatividade por considerar visível a materialização de divisas simbólicas, económicas e políticas a partir da visibilidade deste elemento expressivo como marcador identitário do estado de Pernambuco. Este dado reforça a importância de se saber o gosto cultural do público alvo como fator determinante para um investimento satisfatório e bem sucedido.

O gosto cultural é um indicador de ações que podem concorrer para a construção de uma categoria musical, e contribuir para o seu reconhecimento como género musical ou estilo performativo como equipamento potencial de veiculação de ideias e de perspectivas de consumo. Um modo de verificação dessa potencialidade seria, por exemplo um levantamento estatístico de duas categorias alargadas de consumidores possíveis do coco como produto fonográfico ou espaço de entretenimento: a dos profissionais de serviço público e operários, e a dos profissionais liberais e de serviço

qualificado. É de considerar que os profissionais de serviço público e operários possuíssem um alto capital cultural e um baixo capital económico, revelando hipoteticamente tendências para a valorizar da tradição, no tipo de vida associada à imagem do peregrino (de Bauman ([1996] 2003)). Este foco pode constituir objetivo de investimentos, já que muitos turistas buscam experiência prática periodicamente. Os seus interesses representam uma tendência de busca de estilos de vida saudáveis, ativos, que envolvam baixo consumo e participação em atividades culturais e comunitárias. Este seria um público presente em ambientes populosos e de grande ação da cantoria, basicamente pela proximidade que se estabelece com tais artistas de tradição oral. Ao contrário dos primeiros, os profissionais liberais e de serviço qualificados são aqueles que pouco desenvolvem disposição para sair de suas casas, visto centrarem as suas vidas no consumo tecnológico. Estes são os turistas mais individualistas, que se satisfazem em não dividir espaços. São mais privados e críticos ainda do que submissos às tendências de mercado. Mas, por estarem abertos a informação cultural, tornam-se alvo dos media para o que possa vir a ser taxado como o melhor da tradição de identidade local.

A segunda categoria de público referida é justamente a que vejo como a consumidora do produto acondicionado em objectos tecnológicos mediáticos, que determina uma movimentação mais significativa de dinheiro para o coco que assim se transforma em produto presentacional, para usar uma imagem proposta por Turino (2008). Estes estarão dispostos a comprar bilhetes para shows em teatros ou espaços pagos, e nesta medida, interessam sobre maneira como público alvo da vertente comercial das músicas do coco. A ambivalência nesta verificação repousa no fato de que o público de maior empatia com o fazer do coco pouco nutre a arena mercantil na expectativa dos coquistas mediatizados, que buscam como alvo da sua produção a intelectualidade que possa dar-lhes ascensão social e estabilidade financeira. A partir daqui observo, em hipótese, que o pensamento pós-moderno veiculado no que eventualmente se encontra com maior facilidade ao alcance de muitos, seja através de CDs, DVDs e/ou agendas de shows organizados pelas políticas públicas locais, tende a desarticular do coco os elementos afetivos e de compromisso fundamentados na ligação familiar, favorecendo uma identificação deslocada e neste caso administrável por recursos mediáticos e político-ideológicos. Assim, a web torna-se a principal arena de criação e desarticulação de identidades. O primeiro perfil de público dos cocos guarda

um envolvimento afetivo, o segundo um envolvimento político-económico. O fato é que não se pode deixar de lado a questão económica que rege a reunião social articulada pelo coco, posto que, mesmo para o público presencial e participatório existe um valor económico, ainda que simbólico, na interação ativa na manifestação da brincadeira, pois o tempo disponibilizado implica um investimento pessoal, afetivo e ideológico. E este público revela, por isso, constituir-se o mais acionável em mobilizações sociais, e por isso o menos interessante de ser nutrido. Enquanto que o de profissionais liberais e de serviço qualificado, pela sua ligação com a produção artística ser fragmentada em função exclusiva do lazer e da projeção social, decerto não constará como alvo fácil de mobilização, pois todo o vínculo que este desenvolve com o coco será ainda pontual nos seus interesses reais. Com Thorstein Veblen sublinho que as pessoas buscam estabelecer uma boa reputação, através da conquista de uma solidez financeira (1974: 43-193). Entretanto, essa suposta estabilidade nas finanças não é o objetivo final do indivíduo, e sim uma marca visível para a sua sociedade, que mostre que esta pessoa adquiriu vantagens sociais, como melhoria de vida e acesso a consumo de bens que lhe darão maior comodidade, maior tempo livre destinado ao prazer e à satisfação pessoal. O que de certa forma levará a pessoa a ter uma sensação de superioridade, frente ao *outro*. Isto configura um tipo de construção de identidade política. Num sentido, presenciar ou organizar uma brincadeira ou mesmo adquirir um CD ou um DVD e discursar sobre eles, em apologia à cultura e à tradição, implica estar-se projetando numa vitrina conceptual de impacte sobre a sociedade, sendo assim o coco também um equipamento de projeção social. Aqui, sou levado a perceber o culto de uma perspectiva de evolução e de progresso do estado social de classe que se tinha, no passado, voltado para um novo nível de relações, em que o prestígio social está no poder de não no precisar de viver unicamente em função do trabalho de subsistência, em inferioridade política frente a outras classes sociais. Agora, o objecto das ações assenta em função de conquistas ideológicas intimamente vinculadas ao imagético que se esboça e se arquiteta em torno do paradigma do poder de consumo, da capacidade de inclusão social e de ascensão de classe. Esta arena revela ainda que os coquistas se veem escravos de um perfil ditado pelas políticas culturais que manipulam, ao lado da iniciativa privada, rótulos de performance apropriáveis para as práticas expressivas dos cocos. A fragmentação dos valores sólidos do passado permite múltiplas formas de apropriação, e articulação de metáforas de padrões estéticos da produção do coco. O carro-chefe desse processo foi sem dúvida o movimento manguê-beat idealizado por Francisco de Assis França, o

Chico Science⁸³, que utilizou o ritmo do coco, da ciranda e do maracatu de baque virado em arranjos que mesclavam hip hop, rock psicodélico e metal, no auge do movimento new wave dos anos de 1990. As suas músicas recorreram a arranjos que introduziram na música global a linguagem de tradição oral de Pernambuco, consolidando um mercado local para *world music*, na chamada cena local. A partir daqui, a classe média volta-se para a cultura de tradição oral como a que traduz a forma de comunicação expressiva de um rock e pop de identidade local, ativando o mercado da música brasileira e possibilitando novas ressignificações das tradições.

4.4. Conclusão: A fluidez do coco e a liquidez das identidades

A intenção de unificar os imaginários e as referências foi figurado por Bauman no período da modernidade, que ressignificava vetores particulares de práticas expressivas com o fim de amalgamar o todo diversificado num único vetor ditado pelo poder hegemônico. A igreja teve um papel preponderante, combatendo a diferença pelo dogma da culpa e do castigo eterno. A mercantilização desempenhou o outro, promovendo intercâmbios e suscitando a criação de referências. O coco surge sob o controle destes dois vetores, que conviviam entre si mas não corroboravam com a presença do outro na construção dos novos espaços e tempos de relação. A riqueza e a acumulação eram-lhes comuns, como também os mecanismos de política e de negociação. O coco, na sua experiência, mostrou-se flexível e fluido pela necessidade de se camuflar e se adaptar aos processos históricos. Os índios e os negros construíram espaços de diálogos e de inter-relação pelas manifestações musicais expressivas, onde se tornaram invisíveis pela própria obscuridade amorfa do que se pode entender por coco. A prática plural foi o que melhor definiu a categoria pela sua diversidade ter historicamente como parâmetro um quantitativo de diversas classes que interagem entre si. Emergiu como momento em que se cruzam experiências e convenções diferentes da pluralidade do coletivo. A sua particularidade advém do poder de articulação,

⁸³ Chico Science - Francisco de Assis França (1966-1997), cantor e compositor brasileiro, um dos principais colaboradores do movimento manguebeat em meados da década de 1990.

aliciamento, envolvimento e encantamento sem barreiras expressivas de integração e de interação, em contexto de invisibilidade e anonimato. Brincar no coco é poder ser e fazer sem ter que assumir o momento seguinte, pois na sua prática não há olhares de discriminação ou críticas. Nele todos são iguais. Nele todos se tornam iguais. Essa projeção política em torno da congregação, da festa e da celebração terá sido eventualmente iniciada nos primeiros anos da colonização brasileira. Esta observação induz-me a propor o coco como expressão atemporal, visto que mantém o exercício do passado, segundo significados do presente. Dado que o faz ser um fenómeno social líquido, no pleno sentido apropriado por Bauman. Essa característica emerge do elemento religioso, que do ritual litúrgico foi transplantado para uma espécie de ritual do divertimento e de celebração intercultural, na qual o conflito e a negociação não estiveram ausentes, mas figuraram em processo e como processo de reconstrução e de redefinição dos valores de espaço para espaço, em tempos significantes de relação organizados por metáforas que permitem que a diferença constitua a regra. E a regra torna-se um jogo livremente escolhido, *uma apresentação teatral de si* (Bauman [1996] 2003: 40), traduzido ideologicamente como *brincadeira* no seu sentido estrito, que permeia o recurso a regras frouxas e adaptáveis a cada contexto.

Capítulo 5. Um pouco mais de tempo ainda

Na multiplicidade de contextos possíveis, e a partir dos muitos observados no litoral de Pernambuco, para completar esta apresentação do coco, longe de pretensamente exaustiva, proponho um pouco mais de tempo ainda. Para tal considero o problema da representação desta prática expressiva pela perspectiva émica de algumas das suas nuances e detalhes de repertório particularmente atenta a questões rítmicas. Esta preocupação faz parte da minha abordagem etnográfica, como percussionista com atividade pedagógica em Pernambuco e, principalmente após assumir pessoalmente um compromisso de melhor representar vozes que por muito tempo se viram impedidas de dizer o que pensam acerca das suas formas de expressão.

O último capítulo desta tese segue a premissa hipotética, de natureza rítmica, de que o sistema contramétrico (3+3+2 ou 2+3+3) se representa como identificador do coco nas situações estudadas. Esta hipótese, por mim perspectivada como determinante também do padrão rítmico de outras expressões musicais locais do nordeste brasileiro - tais como o forró, o baião, a ciranda, o maracatu de baque solto, dentre outras - merece um estudo futuro mais aprofundado. Tal premissa remete o meu olhar para uma possível influência ameríndia neste sistema contramétrico, que no coco se tornou evidente, e que noutras expressões locais pude perceber também a partir da componente rítmica. É sob esta perspectiva, que a componente rítmica assume neste estudo um papel predominante de verificação da estrutura musical desta prática. O padrão proposto constitui uma referência a partir da cantoria específica do coco, como também em níveis diversos de intenção interpretativa vocal e rítmico-expressiva nos tambores e no dançar. Aqui não enquadro os estudos atuais do universo indígena brasileiro que têm bastante propriedade nas suas abordagens e noutras implicações ideológicas que saem do âmbito do meu foco. Falo de um universo conceptual que se revelou associado aos modos de fazer os cocos, que, no terreno, está também presente em rituais litúrgicos da jurema sagrada, constituindo um domínio significativo.

Vivenciei, no terreno, no litoral pernambucano, práticas do coco tanto em arenas de entretenimento como de compromisso e devoção, próprios das giras de

Mestre, que, pela sua ligação religiosa com rituais de origem ameríndia me induziram conceber uma relação comum. Neste plano conceptual considere a ligação ao elemento indígena tal como sistematicamente desenvolvida na literatura folclorista e antropológica brasileira, que alimenta perspectivas centrais sobre uma predominante herança africana do coco, como referi no capítulo 3. O contraponto entre a africanidade dos cocos, defendida pela literatura, e a brasilidade indígena revelou-se notório. Os praticantes étnicos defenderam, na sua maioria, uma origem indígena da sua tradição. Na zona central do litoral pernambucano a tendência foi para uma ligação mais forte com a matiz africana da influência original, enquanto que nas outras áreas, ao norte e ao sul da região por mim estudada (litoral de Pernambuco) a predominância ficou dividida em duas possibilidades por eles sugeridas: ora por um misto da matiz negra sob influência indígena; ora por uma matiz indígena sob influência negra. Tal controvérsia revelou-me que, ritmicamente, os cocos pouco se assemelham às praticadas nos toques de terreiros do xango, e que na sua estrutura mostram uma identidade própria da rítmica dos toques para entidades espirituais da jurema sagrada, uma religião fundamentada em bases nativas apropriadas pelos elementos africanos dos terreiros de umbanda. A minha experiência no terreno da prática expressiva popular na qual se enquadra o coco permitiu-me observar que a cantoria emerge como principal vetor criativo e interpretativo dos cocos. O coco edifica-se no cantar, no chacoalhar do ganzá e das fichas dos pandeiros, e nos toques dos tambores. Este dado implica considerar que emicamente não se pensa na música dos cocos a partir de uma técnica de execução da sua percussão ou outra característica instrumental mas sim do processo criativo da expressão poética e melódica que se materializa pela cantoria. Assim, o conceito e o entendimento do fazer coco perpassa pelo entendimento de nuances que estruturam o pensamento criativo e interpretativo a partir da cantoria. Este dado refletiu-se sobremaneira na minha exposição dos elementos constitutivos da música nos cocos, determinando a minha proposta etnográfica que aqui apresento.

Metodologicamente neste capítulo a rítmica emerge como principal referência para melhor entendimento do universo expressivo dos cocos no litoral de Pernambuco. No entanto, devido à diversidade de fatores agregados a esta prática expressiva, senti a necessidade de dar uma atenção maior aos modos que, mesmo regidos pela rítmica, comportam outras componentes de representação das realidades referidas pelos sujeitos nas suas metáforas. Para o entendimento da estrutura das cantorias e dos toques que

juntos evidenciam o ambiente das rodas de coco e das giras de mestre (distinção atrás referida: 192-193), recorri a uma apresentação inicial do caráter participatório do fazer musical nos cocos. Para além deste detalhe busquei considerar a significância da intenção vocal para a interpretação não apenas cantada, mas de modo mais abrangente, dos mecanismos de expressão tocados percussivamente que recorrem a uma linguagem específica émica, associável à característica rítmica dos cocos. Busco ainda apontar que a reprodução isolada da rítmica, ou de frases melódias específicas, não constitui em si obrigatoriamente uma performance reconhecível emicamente como própria do coco, pois o contexto participativo agregado ao elemento expressivo musical carece de um sentido aglutinador social. Este sentido aglutinador está contido nas linguagens expressas na palavra, na entoação vocal, no tema cantado e na rítmica dominante. A estes fatores agregam-se ainda arenas contextuais que determinaram, nos casos que vivenciei, aos praticantes dos cocos, formas e sentidos metaforicamente expressos nos modos de tocar, de dançar e de entoar as loas em rima e em versos. O coco revelou ser um equipamento social altamente dinâmico e relacionado com o momento histórico dos seus praticantes, o que passou a ser percebido e projetado em/e a partir da sua rítmica no correr dos testemunhos que me foram apresentados pelos seus fazedores.

5.1. Influência matricial e geo-distribuição do coco

Os sentidos e tendências de sistematização e apropriação de expressões orais tendem a constituir um campo conflituoso de negociação entre o olhar motivado pela afetividade e o olhar motivado pela imparcialidade. Ambos estes olhares traduzem valores significantes. Como considerar então uma fidelidade ao saber oral e não verbal sem correr o risco de alterá-lo? Sob essa perspectiva: o gosto popular coincide com o formal? Os critérios que regem o formalismo erudito na música determinam concepções satisfatórias de representação de gosto da sociedade? Como atingir as expectativas de satisfação do gosto dos coquistas nas minhas representações dos seus saberes? Como, afinal, identificar quem brinca, e como brinca coco? Este capítulo busca assim promover uma visão dos cocos com o olhar dos seus fazedores, tendo por base uma metodologia construída no terreno, a partir do convívio participativo no universo que

experimentei dos cocos do litoral pernambucano desde 2003, sob guião dos próprios coquistas e brincantes. Esta experiência foi enformada por aspectos metodológicos dos domínios analíticos da Etnomusicologia, e por vivência anterior como músico da Banda de Música da Polícia Militar do Estado de Pernambuco, quando interpretei arranjos e composições de coco transcritas tendo em conta, particularmente, perspectivas éticas. Estes dados de experiência pessoal foram complementados por olhares críticos e compromissos com valores histórico-culturais, na literatura disponível com que contactei.

Entender uma prática enquanto peça musical requer, tal como aponta Oliveira Pinto, um conhecimento da música local como um todo (2001). E quanto a uma verificação das estruturas musicais, este autor afirma que *o grande mestre instrumentista e compositor é aquele que impõe sua versão pessoal, porém sem ignorar o aspecto objetivo das regras musicais existentes* (Oliveira Pinto 1988 e Galm 1997 in Oliveira Pinto 2001: 236). Oliveira Pinto permite ainda considerar a diversidade de arenas para perspectivar a música quando percebida em contextos de um quotidiano cultural. Neste sentido observa:

Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise na antropologia da música. A relação entre som, imagem e movimento é enfocada de forma primordial neste tipo de pesquisa. Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (Oliveira Pinto 2001: 222-223).

A reflexão de Oliveira Pinto traz à minha abordagem o entendimento de dialogar o pensamento musical do coco enquanto acontecimento pontual da sua realização com os aspectos que fazem desse evento sonoro um fenómeno performativo em sentido alargado das expressões dos fatos da vida. Para o coquista cantar e dançar constituem um único espaço e tempo de relação com a realidade, seja ela vivida ou coletivamente imaginada. Oliveira Pinto assegura ainda que:

O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos (Oliveira Pinto 2001: 223).

Como referido nos capítulos anteriores, o coco como grande parte dos formas expressivas em prática no Brasil tem sido associado na sua origem a um padrão vindo de África, trazido por negros escravizados. No entanto, parte significativa dos seus intervenientes defende informalmente a opinião de que a sua música é de influência ameríndia. Em parte, o direcionamento da africanidade do coco teve início em estudos africanistas, constituindo parte de um amplo e consolidado campo de produções etnográficas e teóricas. Neste universo conceptual o coco é classificado como variante do samba a partir dos seus aspectos temporais de duração dos sons e dos silêncios constituintes dos seus padrões musicais. Este critério de verificação teve por base os modos de produção dos seus aspectos gestuais da dança, classificada como *dança de umbigada*. A concepção do coco como dança foi, aliás, a sua primeira referência constitutiva registrada em vídeo, aquando dos estudos da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, que definiram que:

(...) o coco é considerada a dança dos pobres, que suprem a falta de instrumentos musicais usando as mãos para marcar o ritmo. Alguns cocos apresentam instrumentos musicais que determinam a sua denominação: coco de zambê, coco de ganzá e outros (texto narrado em vídeo da Missão de Pesquisas Folclóricas. Tempo: 4: 45-5:48, in <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>)

Pelo seu valor etnográfico o elemento dança estabilizou os modos de classificação, pois enquanto condicional de manifestação da prática serviu como seu vetor de definição. A dança constituiu assim o principal elemento acionador de análises dos princípios das suas características rítmicas cantadas e percutidas. Nesta perspectiva, a dança foi, em diversos estudos, o mapa de melhor acesso ao conceito da música dos cocos, em detrimento do vetor émico centrado na palavra cantada. Nina Graeff observa que na literatura etnomusicológica brasileira os estudos sobre o samba respondem por todas as demais práticas de tradição a ele associadas como de origem africana no Brasil

a ponto do samba ser apropriável como um elemento fundacional para entendimento da cultura musical afro-brasileira (2014). Na sua perspectiva, esta autora considera que:

(...) existem hipóteses que tentam elucidar seus fenômenos rítmicos através de questões linguísticas, culturais ou históricas, em vez de buscar respostas no próprio contexto e nas próprias estruturas da música (ver Lima, 2005) – na realização sonora das estruturas, e não em sua notação musical. Pesquisadores como Gerhard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (2006), Tiago de Oliveira Pinto (1991, 2001a) e Carlos Sandroni (2001a, 2001b), no entanto, sugeriram e comprovaram a importância de se buscar uma compreensão do ritmo do samba através de concepções musicais africanas (Ibid.:1).

Sob tal abordagem, o elemento negro dos sambas estaria centrado na sua rítmica, e os cocos, como suas variantes, também estariam centrados na rítmica vinda de África, sem haver maiores referências de onde em África tais elementos tiveram origem. Nesta perspectiva, tais elementos estariam presentes em senzalas, quilombos, e posteriormente em terreiros de cultos afro-brasileiros ou em arenas onde estes terreiros mantinham alguma relação. Deste modo, as minhas referências analíticas dos cocos partiram primeiramente de tais abordagens já sistematizadas que se centraram em verificações do respectivo ritmo a partir do que nessa literatura alusiva à cultura africana no Brasil se veicula. Tal abordagem beneficiou também da minha experiência como músico percussionista e docente desta disciplina específica, como referido. A historiografia dos estudos em que se enquadra o coco esteve até ao presente atrelada à de manifestações negras e seu elemento rítmico respectivo. No entanto, muitos coquistas reivindicam serem as suas vozes, e interpretações, consideradas como indutores do senso comum e não o inverso. As suas reivindicações prezam uma origem predominantemente indígena dos cocos e não o oposto, induzindo-me a considerar uma verificação a partir da comparação entre padrões por eles praticados e aqueles apontados na literatura. Neste processo etnográfico procurei não me furtar a considerar outros fatores de linguagem falada, cantada e expressiva da cultura indígena nativa e da cultura afro-brasileira que se fizeram presentes nos cocos por mim verificados no terreno.

Os estudos das estruturas musicais podem denotar estilos e características de repertórios inteiros. Podem mesmo assumir uma função descritiva, ou então reforçar elementos não acústicos da *performance* geral. Ao analisar as características do repertório musical do xangô no Recife, José Jorge de Carvalho demonstrou paralelos entre características melódicas do repertório religioso e três pares de divindades contrastantes (Carvalho 1984). A sua análise sugere que a música exerce, de fato, uma

função quase que *ilustrativa*, dando ao caráter do orixá uma leitura sonora (Oliveira Pinto 2001: 237). Na busca de captar nuances de projeção do universo simbólico e expressivo na performance de coquistas, percebi que a classificação do coco como dança e expressão afro-brasileira reporta a um novo contexto de verificação na literatura, pois as evidências de uma origem ameríndia do coco abrem um novo campo de abordagens. Este ato de tomada da palavra (Certeau 2000) dos que não tiveram na sua história o direito de lhe dar voz, na perspectiva predominante presente na literatura que se guia pelo conceito de afro-brasileirismo, implica a problemática de se utilizarem referências que possam não se adequar ao universo constitutivo de culturas ameríndias em contexto de cruzamento cultural. Neste caminho emerge o estudo significativo de Wa Mukuna que elenca dados sobre uma origem não africana para muitas das práticas expressivas até hoje tidas como de influência matricial negra. Esta ausência de maiores referências da presença indígena nos litorais brasileiros, associada à vinculação de vetores indígenas no exercício dos cocos, induziu em mim a necessidade de referir características estéticas e estilísticas dos cocos por área geográfica da sua prática, em função das ditas presenças influentes africana e indígena. Este dado tem sido por mim verificado em observações informais na própria academia, de que no Brasil se tem como prevalente o elemento fundacional de estudos baseados em referências sobre o elemento africano. Em contrapartida, e paradoxalmente, pouco se considera a vertente indígena sobre o fazer popular da tradição.

Nesta reflexão não enquadro os estudos atuais do universo indigenista brasileiro que têm bastante propriedade nas suas abordagens. Falo, porém, das perspectivas que ficaram sedimentadas na história cultural do Brasil como de herança africana e que entre os seus praticantes étnicos, tem origens indígenas. A ausência de maiores referências da presença indígena nos litorais brasileiros, associada à vinculação de vetores indígenas no exercício dos cocos, induziu em mim a necessidade de referir características estéticas e estilísticas dos cocos por área geográfica da sua prática, em função da presença africana e indígena. Esta abordagem, por área geopolítica de ocorrência, permite apontar características representativas centradas na componente rítmica dominante. Nestes termos, há uma predominância da linguagem rítmico-expressiva associada ao respectivo espaço em função do grau da presença cultural indígena ou negro-africana, ao que se somam outros vetores culturais peculiares a cada localidade. O foco deste estudo em preponderância de influências negras e indígenas

deve-se ao facto desta referência distintiva e recorrente ser articulada nas vozes de todos os entrevistados, e reforçada ainda pelos sujeitos aqui considerados centrais ao meu estudo. A partir desta contextualização, assumo que, o coco, grosso modo, pode ser, em Pernambuco, em hipótese, geograficamente dividido em quatro padrões estéticos e estilísticos de predomínio linguístico de performance rítmico-percussiva:

1. Uma primeira tendência que aponto como padrão é a que designo como africana, na região litoral, com maior concentração no centro, na região metropolitana do Recife. Aqui concentrou-se maior população negra desde a colonização, e desenvolveram-se pólos de confrarias religiosas localmente chamadas xangôs, influenciando uma tendência predominante de padrões africanos;
2. Um segundo padrão, será o afro-indígena, nas regiões litoral norte, mata norte e norte do agreste, em fronteira com o sul da Paraíba. Nelas existe grande número de juremeiros pela proximidade com o aldeamento de Alhandra (pólo religioso da jurema sagrada), que exerce significativa influência indígena, ainda que historicamente se tenha, nesta região, concentrado grande número de senzalas de negros-escravos, e o quilombo do Catucá;
3. Um terceiro padrão, a que chamo índio-africano, encontra-se nas regiões litoral sul, mata sul e sul do agreste, em fronteira com o norte do estado de Alagoas. Neste espaço geopolítico de grande referência da presença negra em senzalas e quilombos, percebi uma linguagem predominante com características indígenas;
4. O quarto e último padrão que identifico é aquele que designo como indígena. Encontra-se nas regiões do agreste, do sertão e de São Francisco, onde notadamente pouca foi a presença negra desde a colonização.

Esta proposta de divisão de pertença de elementos indígenas e negro-africanos nas práticas do coco em Pernambuco, dá particular atenção a elementos musicais de natureza rítmica. Abaixo segue um esboço desta proposta de divisão, com os detalhes que pude observar, nos estudos que fiz na região litoral e na parte da zona da mata.



Figura 26. Predomínio de influências indígenas e africanas nos cocos em Pernambuco.

Na macro-análise que fiz, associei uma série de características musicais aos padrões identificados nos cocos das quatro regiões consideradas. Nela aponto sete aspectos que contemplam andamento, forma de interpretação e conteúdo, acentuação rítmica/marcação da pulsação, instrumentação, destaque performativo e movimento corporal, da seguinte forma:

1. Influência africana: litoral e região metropolitana

- a. Andamento cadenciado;
- b. Cantoria em pergunta e resposta, com tendência para narrativas de histórias;
- c. Irregularidade na acentuação rítmica (2+3+3, 3+2+3 ou 3+3+2) no bombo, em linguagem expressiva similar ao do *ian* (tambor litúrgico) dos toques de xangô (jeje-nagô; e ketu);
- d. Marcação da pulsação elementar pelo ganzá, mineiro (ou, xequerê e abê);
- e. Ocorrência de uso de melê, congas, caixa ou ilú dobrando o ganzá, o pandeiro ou o bombo;
- f. Centralidade da rítmica e das pontuações interpretativas no bombo;
- g. Movimento corporal (dança) associado às pontuações do bombo.

2. Influência afro-indígena: zona da mata-norte, parte interior do litoral norte, e parte nordeste do Agreste

- a. Andamento cadenciado, podendo ser pouco mais corrido que o padrão africano;
- b. Cantoria com pergunta e resposta, com tendência para narrativas estendidas pelo cantador em histórias (estrutura de ciranda) e improvisos (estrutura de embolada);
- c. Ausência (ou parcialidade) de deslocamento de acentuação sobre a estrutura rítmica (3+2+3 ou 3+3+2) no bombo, linguagem expressiva tendencialmente contínua e regular similar ao melê ou iancó dos toques de xangô, ou toques de mestre da jurema sagrada;
- d. Ocorrência de uso de caixa desdobrando os ganzás ou em contrametricidade com o bombo;
- e. Centralidade da rítmica nas pulsações elementares destacadas por regularidade do pandeiro e ganzás, e em frases pelo bombo e/ou tamancos;
- f. Movimento corporal (dança com sapateio percussivo) associado às acentuações do ganzá ou maracás, bombo e tamancos.

3. Influência índio-africano: zona da mata-sul e parte interior do litoral sul;

- a. Andamento cadenciado, com tendência a ralentar;
- b. Cantoria em pergunta e resposta, com tendência para um solo temático, narrativa e improviso (repente e embolada)
- c. Ausência de deslocamento de acentuação sobre a estrutura rítmica (3+2+3) no bombo ou pandeiro, em linguagem expressiva contínua e regular;
- d. Pandeiro e ganzás com função destacada;
- e. Centralidade da rítmica nas pulsações elementares do ganzá, e pontuação destacada na última parte do primeiro tempo (2/4) no pandeiro ou bombo;
- f. Movimento corporal (dança guiada pelo bater dos pés) associado às acentuações do ganzá, maracás e pontuação do pandeiro ou bombo.

4. Influência indígena: Agreste e Sertão;

- a. Andamento cadenciado, com tendência a ralentar;
- b. Cantoria em pergunta e resposta, com tendência para narrativas e improviso;
- c. Tendência para a regularidade rítmica (3+2+3) e para a expressividade contínua;
- d. Ganzás (maracás e caracaxás) e pandeiros com função destacada;

- e. Centralidade da rítmica nas pulsações elementares em ganzás e maracás, com valorização de pontuações regulares na última parte do primeiro tempo (2/4) no pandeiro ou tambor;
- f. Movimento corporal (dança guiada pelo bater dos pés) guiado pelas acentuações dos ganzás (maracás e caracaxás), e frases e pontuações do pandeiro ou tambor;

As performances do padrão que designo como africano destacam-se pelo uso de instrumentos como alfaia, mineiro, abê, melê ou conga, caixa ou mesmo ilú. A sua dinâmica no dançar revela maior mobilidade e jogo do corpo nos braços, no tórax, nas pernas e na centralidade do modo de mover e bater dos pés de forma expressiva, próximo da que se encontra nos terreiros afro-brasileiros e noutros locais de expressões de mesma influência acentuada. O elemento africano revela, tendencialmente, na sua cantoria temas curtos em frases predominantemente ritmadas, centradas no efeito melódico que tende a repetir-se em coro durante o processo de pergunta e resposta.

As performances do padrão que designo como indígena destacam-se pelo uso de instrumentos de marcação e pela condução do pulso rítmico ou de acentuação sobre as pulsações elementares, como o ganzá, caracaxá, maracás, e fichas de pandeiro. A sua dinâmica do dançar está centrada no bater dos pés. A sua cantoria apresenta notoriedade na temática que pode prolongar-se antes do responsório coletivo. Os temas cantados revelam frases que buscam contrapor alturas distintas entre as perguntas e as respostas.

Observo que há um caráter central dos cocos associado ao elemento cantado ao qual se projetam os toques em diálogos rítmicos que ora reforçam a dinâmica cantada, ora intercalam um tipo de resposta. Esta tipologia de diálogo está expressa nos modos de interação da coletividade que dança e canta participando deste diálogo como personagens significativos para a realização do fenómeno do coco. Os temas referidos pela cantoria promovem uma coesão de interesses e experiências a partir de fatos comuns do quotidiano. Os sentidos e valores por mim captados em testemunhos e convívio participativo como brincante e músico induziram a minha forma de interpretar os modos de fazer dos coquistas e brincantes, a partir do que considero este estudo como uma representação da voz dos meus entrevistados. Neste sentido, este estudo etnográfico tenta neste capítulo contribuir introdutoriamente para o entendimento do universo conceptual do coco nos seus discursos émicos, nos fatos e nas metáforas observados, abordando alguns detalhes e nuances de seu repertório. O método de

aproximação foi guiado pelos sentidos primeiros das suas falas que evidenciaram o valor semântico do que possa emergir dos contextos de relação entre o fazer e os seus sentidos motivacionais, sejam estes a comunicabilidade, a dança, a festa, a religião, a congregação, o convívio, a ideologia, a afetividade ou a memória.

5.2 Aspectos rítmicos na cantoria: estilo e repertório

Coco de Roda é um pandeiro, um tarol, um ganzá e um bombo... tá feito! Sua garganta e pronto! (Silva 2005)

Ana Lúcia Nunes da Silva, em 2005, assim definiu o coco durante uma gravação de vídeo do DVD “*Coco do Amaro Branco*”, no Fábrica Estúdios em Pernambuco, sob apoio da lei de incentivo cultural coordenada pelo Funcultura e Governo do Estado. Este testemunho parte da busca de uma representação verbal do evento sonoro por meio de elementos físicos geradores que no seu imaginário constituem fatores necessários para a brincadeira de coco. Em parte essa associação está diretamente relacionada com a sua performance, pois para ela bastam brincantes interessados e com um mínimo de envolvimento com a sua história cultural para articularem pandeiros, ganzás e bombos. Entretanto, o instrumental não tem sentido prático sem o desempenho do cantador. Ana Lúcia, enquanto experiente cantadora, pôs em destaque o que lhe falta para que a brincadeira seja completa. Para toda coletividade, que se aglomera em torno de seu cantar, ela é, de fato, o centro das atenções. A ideia do instrumento musical como definidor de um gênero, estética ou estilo, não é nova na história dos métodos de categorização estereotipada das manifestações expressivas. Porém, não faz sentido que práticas expressivas, essencialmente estruturadas em formas participativas de integração, representem ausência de experiência de envolvimento e interação entre os músicos e a coletividade, pela cantoria conduzida por uma voz principal. Neste contexto, o cantador confunde-se com os demais participantes, de modo que do próprio público venha a emergir outra voz apta a tomar a palavra principal de acionador da brincadeira. O elemento central de mobilização está na voz do *puxador* (o cantador de coco). A partir da memória dos cocos da sua juventude, Ana Lúcia relatou

que a brincadeira não parava, com vários cantadores no público dançando e subindo cada qual a seu turno para tomar a palavra na cantoria. O mesmo acontecia entre os instrumentistas de bombo e ganzás. No caso específico dos ganzás, Severino José da Silva, o Pombo Roxo, observou, tal como Ana Lúcia e outros cantadores, que o mais corriqueiro habitual era o cantador empunhar e tocar um ganzá durante a sua cantoria. Nos anos de 1928 e 1929, no estado do Rio Grande do Norte, Mario de Andrade observou a fluência performativa do cantador Chico Antônio ao empunhar um ganzá, chegando mesmo a definir, a este propósito como o estilo Coco de Ganzá. É interessante notar que este instrumento, passando de mão em mão entre os cantadores de coco e demais brincantes, surtia como convite para a cantoria, de modo a não parar a brincadeira. A este respeito, Pombo Roxo recorda que, em brincadeiras de coco da sua juventude, que quando o solo de terra batida secava a ponto da poeira subir, o coco parava o toque e jogava-se água no chão para evitar o incomodo da poeira, e em seguida dispunham-se folhas de coqueiro no chão. E logo que a poeira baixava retornavam ao chocalhar de ganzás, a cantoria e a dança. Devemos lembrar que em sua estrutura, o coco difere de forma significativa do modelo presentacional de performance em voga na sociedade urbana globalizada, que, estruturado sob um padrão contemplativo de comportamento, o público se asserena atento como observador da criação daqueles que supostamente detêm certo dom no uso das palavras, articulação de melodias, e habilidades num instrumento. Neste padrão ocidental presentacional, o imaginário coletivo assegura o conceito de arte como algo diferenciado do comum, inato e exclusivo de uns poucos para contemplação dos demais. O modelo presentacional não condiz com o fazer do coco, constituindo justamente um conflito para os novos coquistas, pela necessidade destes dialogarem com o padrão de performance da música mediatizada que busca nutrir o consumo e a apropriação de marcadores identitários sem um envolvimento participatório (Turino 2008: 27). A questão que emerge dessa arena de conflito está em poder identificar-se o padrão que define o coco. E o perigo de toda a abordagem etnográfica está justamente nas consequências e nos modos da exposição dessas nuances. Entretanto, o lado reverso dessa perspectiva negativa pós-moderna está na possibilidade dessa fragmentação de detalhes permitir a reprodução de um padrão étnico tal como se faz *in loco*. Esta é, na verdade, a justificação da minha abordagem na construção de dados restritos aos universos dos cantadores que tive como referência no meu estudo do coco no litoral de Pernambuco. Tais dados, aqui dispostos, devem ser relativizados como fruto das perspectivas dos brincantes do litoral, aqui contemplados.

No coco, toda a gente pode empunhar um ganzá, basta ter coragem para ir e fazê-lo. Toda a gente pode *puxar a cantoria*, basta ter coragem de assumir essa missão em público. Claro que naturalmente num plano coletivo se estabelecem consciências individuais de modo a poder fazê-lo tão bem quanto se é esperado. Aí estando representados os limites definidores das competências. Porém, na ausência do mais apto, qualquer pessoa pode assumir a palavra expressiva, seja num ganzá, num bombo, num caixa, num melê, ou principalmente no cantar.

No universo do coco dos mais velhos veicula-se que todos podem tentar, e aprender, sem serem vistos como diferentes, teoricamente sem competência ou intrusos. Por isso, presumo não haver regras de conduta, noção de punição, contextos de vergonha ou repreensão para quem cantar desafinado. Todos podem gritar, dançar, pular, sorrir, do modo que quiserem e sentirem necessário. O coco carrega um elemento democrático sem precisar de se definir como tal – neste sentido, é uma prática expressiva que convida à integração, principalmente porque, sem esse elemento integrador correspondido, não ocorre. Na sua busca por uma definição de coco, Ana Lúcia transparece a intimidade e a singularidade pelas quais um coquista vê o seu mecanismo de expressividade. Para ela, o coco é algo corriqueiro e sem segredos. Fazer coco vai além da categorização formal e prescritiva de técnicas de emissão sonora, ou de contemplação de estruturas complexas de sobreposições de sons ou de jogos estéticos de vozes. A prática musical do coco é um espaço de convívio, sem barreiras, tendo como elemento central a voz coletiva mobilizada pelo cantador, que entoia num ritmo contagiante temas comuns de fácil identificação. O vetor primeiro está então na voz enquanto elemento integrador.

5.2.1. Intenção vocal, um plano interpretativo do coco

O coco, na sua estrutura musical, assim como a conheci e apresento nesta tese, é uma manifestação de origem híbrida de procedência indígena e africana que no nordeste do Brasil se desenvolveu, tendo como recurso comunicacional a língua portuguesa. De início, a classificação na literatura destacou contextos de danças acompanhadas por cantigas em coro por meio de responsórios constituídos por vozes mistas, articuladas de

forma aberta e intuitiva, e na sua maioria propensas a vocalização em uníssono – podendo haver distribuição vocal, mas sem caráter tonal rígido, apresentando, por vezes, linhas melódicas paralelas livres. O seu caráter é essencialmente coletivo priorizando o conjunto performativo como um todo. Existe uma ligação fluente entre as linguagens instrumental, corporal e vocal, constituindo um campo sonoro único. Existe, na prática, uma tendência de intercâmbio entre estes idiomas que dialogam entre si através de mimetismos ou por uma intensão mútua de complementariedade nas suas frases expressivas, musicais, ou gestuais. Os instrumentos tendem a sugerir atos de imitação de ruídos e timbres da voz humana em efeitos articuláveis no ganzá e no bombo, como se sobre estes fossem projetadas a função vocal de contracanto e a de dobrar a voz principal. Outra característica deste diálogo voz/percussão está no tocar do bombo, quando este assume, *ad libitum*, o pulso que ativa a brincadeira, e mesmo as intensões dos movimentos corporais, por simbologia iconográfica das suas possibilidades interpretativas.

Destaco como instrumentos principais do coco, o bombo e o ganzá. Os meus argumentos não se estendem a outros instrumentos que na verdade podem aparecer nos cocos, dobrando, ou mesmo com funções tais como as dos bombos e ganzás. Esta tendência expressiva depositada no conjunto percussivo é peculiar ao coco, constituindo uma marca da sua sonoridade. Neste universo dialógico, o bombo assume um papel dominante chegando mesmo a destacar-se no conjunto sonoro dos cocos, principalmente quando o bombista (zabumbeiro) cria frases rítmicas novas sempre em função do tema em conformidade a linha cantada pelo cantador. As suas frases são, em geral, curtas e pontuais em resposta à cantoria. As suas intervenções deixam transparecer um certo comprometimento com o discurso musical do cantador, criando uma relação intensa entre a voz e o tambor, como se fossem duas vozes em desafio. Há um momento alto quando os corpos dos dançantes parecem entrar em êxtase ao buscar intervir nesse duelo, seja como partidários das frases do tambor, seja como partidários das frases rítmicas do cantador. De modo geral essa intervenção do coletivo segue as acentuações expressivas emitidas pelo bombo, que funciona como um ampliador (propagador) das intensões timbrísticas e semânticas da voz que guia, ou em função desta. O bombo, sob tal perspectiva, evidencia ritmicamente uma das funções semânticas acionadas pelo coco, através de uma metáfora incorporada pela rítmica. Assim, o conhecimento que os coquistas têm sobre as práticas instrumentais também se

torna fonte para a construção do conhecimento prático da interpretação vocal, de modo a que cantador, como todo corpo cantante do coco coletivo, se mostra estar atento criticamente à performance dos percussionistas. Este contexto de crítica relativo à competência de articulação devida aos instrumentos foi por mim vivenciado quando me aventurei a tocar o tambor de corda, num momento de confraternização com coquistas, durante encontro de coco organizado pela Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. Quando a eminência das minhas articulações pôs em xeque as habilidades de cantoria de um coquista, fui repreendido publicamente por não demonstrar competência necessária à satisfação das expectativas de uma boa articulação do bombo segundo o gosto de alguns coquistas. E outro caso dessa natureza por mim vivenciado foi quando do contexto informal em que apresentei Zé Neguinho a Ana Lúcia do Coco, e diante deles articulei o pandeiro enquanto ele cantava um coco de sua autoria para Ana. Ele, Zé Neguinho, de imediato me repreendeu dizendo: “*Não! Não é assim que se toca coco no pandeiro!*”, tomando energicamente, ainda que educadamente, o pandeiro de minhas mãos e demonstrando como deveria ser tocado para acompanhar sua cantoria. Não me deixando mais, no dado momento, segurar o pandeiro. Este estado de coisas revela uma arena complexa e conflituosa em que os cantadores de destaque evitam o abalo da sua fama. Os conflitos projetam-se também em planos da performance percussiva e gestual, de modo a revelar espaços polares onde a auto-estima divide a arena entre as sensações de prestígio e de vergonha, ainda que *in loco* se afirme que a essência filosófica do coco sejam verificada nos planos interpessoais onde as intervenções espontâneas do coletivo representam um poder de expressão pública do coco como uma marca da sua intensão vocal, seja pelo cantar de vozes, seja pelo cantar dos gestos ou dos instrumentos.

5.2.2. Formatos básicos da cantoria

A cantoria segue dois formatos básicos, o coco *de rebate* e o coco *de história* havendo, no entanto ainda outros formatos de articulação de temas. No de rebate as frases são curtas e buscam a participação coletiva com maior ênfase, numa estrutura de pergunta e resposta direta e em coro em temas de apreciação de todos. O de história tem um momento de valorização do cantador que demonstra o seu domínio da arte da rima e da prosa cantada em versos métricos. A minha experiência de trabalho de campo no litoral de Pernambuco induziu-me perceber que o valor da cantoria está no

envolvimento e na contextualização que a música provoca. Ela constitui um equipamento de motivação para a reunião e a confraternização do coletivo, seja em espaços com fins congregacionais centrados na liturgia da Jurema, ou em locais de vínculo lúdico. Considerando ainda que o teor do enunciado da cantoria abarca temas variados, desde os de caráter estritamente religioso até aos de finalidade cômica. Este dado faz do coco cantado um equipamento de função social na formação da moral, na preservação de valores sociais, no resgate da memória, nas reivindicações políticas e sociais, na exaltação de figuras ilustres, na reverência aos mais antigos, no sentimentalismo, na resolução de problemas sociais, e no relacionamento com fatos do cotidiano doméstico, com fatos comuns da coletividade, na evocação de entidades espirituais, e no ecumenismo religioso. Como exemplo cito o coco de rebate 'Pedras Finas', através do qual Ana Lucia do Coco aciona no seu cantar sentimentos particulares na lembrança do seu pai Severino Nunes da Silva, trazendo para os mais próximos da sua história de vida o entendimento de sempre ter cantado essa música.

Pedras Finas

Coco de Rebate

Na praia tem pedras finas

Onde o ferreiro trabalhar

Coro [*Ferreiro na oficina*
Rebate *Coqueiro só tem na praia*

Na pra - ia tem pre-dras fi - nas on-de o fer-
rei - ro tra - ba - lha
Fer - rei - ro na o - fi - ci -
na co - quei - ro só tem na pra - a

O domínio da performance dos cantadores do coco ultrapassa o simples entoar de textos musicados, pois as suas intervenções dinamizam de forma singular as festas, de modo a induzir uma mobilização de comportamentos do coletivo. Marcos Kern (2011) em referência ao carácter emotivo na produção expressiva de um cantor cita a seguinte consideração de Pedro Bloch :

(...) a voz é a própria emoção sonorizada, é a expressão sonora da personalidade. A voz carrega a mensagem emocional, enquanto a palavra transporta a mensagem intelectual. A voz realiza uma verdadeira catarse sonora, drenagem de emoções. A emoção usa os agudos, a reflexão usa os graves. Falamos com um aparelho que não foi criado, originalmente, para este fim; nada do que usamos para falar foi criado para falar. Por isso a voz se modifica com tanta frequência. A fala, na realidade não é um fenómeno “oral”, resulta de todo o organismo (Pedro Bloch 2002 in Kern 2011:1)

Kern observa a peculiaridade técnica exigida ao cantor, para além do domínio de parâmetros da fonação, como altura, intensidade, timbre, homogeneidade, afinação, vibrato e outros planos característicos da voz. Porém, o diferencial entre o canto erudito e o popular faz-se notar nos caracteres emotivos que envolvem as interpretações durante a cantoria, nutridos pelo feedback do público presente. Na prática do coco elegível pelas políticas culturais, a performance tem que ser condizente e eficaz na satisfação de concepções imaginadas de performance. Sendo que é agregada a critérios eletivos tais como a cor da pele, a comunidade de referência no fazer coco, o falar com sotaque e vocabulário regional, o domínio de regras de cantoria (métrica, rima e impostação da voz), a segurança na articulação dos instrumentos, um pleno conhecimento de repertório específico, o parentesco com um cantador ou artista popular reconhecido pelo grupo ou pela comunidade de consumo mediático e de articulação do conceito de arte popular de tradição oral, de influência política de convencimento por meio de opinião de autoridade (discurso de autoridade designado emicamente de apadrinhamento). Todos estes critérios se conjugam no poder de difusão de uma imagem de coquista como uma marca identitária reconhecida. Nestes termos, a partir da habilidade musical que o cantador devesse possuir em expectativa pelos seus iguais destacaram-se um domínio natural da voz, relativamente à afinação, expressividade sonora, uso intuitivo de ornamentos e impostação, com boa articulação da pronúncia, resguardando as diferenças de vocabulários e outras características énicas que podem diferir das do contexto formal erudito.

A Dona Sônia, da comunidade do Gambá, município de Goiana, no litoral norte de Pernambuco, impressionou-me muito pela segurança e clareza da sua articulação vocal. Do mesmo modo, Ana Lúcia e as suas filhas transmitem bastante segurança ao conjunto com quem cantam. A poesia popular do nordeste do Brasil traz na sua forma a narrativa. O processo de ‘troca de experiências’ é o que Walter Benjamin identifica como caráter inalienável das relações sociais e culturais das sociedades no seu ensaio *O narrador* (1980: 57). Essa forma narrativa desenvolvida no cantar do coco dá-se predominantemente através do uso da rima, geralmente no final dos versos ou das quadras da poesia, de maneira a que a repetição de sons nas últimas sílabas estabeleça com o ouvinte um jogo coerente e coeso (de convenção estética) de palavras, métrica, rima, acentuações rítmicas e significados contextuais que criam entre os ouvintes uma expectativa de bom cumprimento desta convenção. Porém, no quotidiano da sociedade desenvolveu-se pouco a forma consensual de identificar tais conceitos do que poderíamos chamar a gramática da cantoria popular do coco. O senso comum segue cegamente, e de modo intuitivo, o que se passou a entender como marcas de uma boa cantoria. Essa desconexão entre “o saber-cantar” e o “saber-ouvir” torna as arenas de apreciação e de produção num jogo de ‘faz de conta’, pois, se de um lado o cantador procura ser reconhecido nos seus valores, do outro o público propício a reconhecê-lo não domina os dotes de identificação do que é bom e bem cantado. Poderíamos conjecturar hipoteticamente que há muitos cantadores de coco que não sabem o que é o coco; e que, da mesma forma, muita gente diz saber o que não sabe. Esta analogia trata basicamente da constatação de uma fragilidade conceptual acerca das coisas que estão a nossa volta. Esta constatação pesa sobremaneira na vida globalizada que dilui a consciência de estética sólida, assente em paradigmas pontuais e fragmentados de consumo, facilmente descartáveis. Tal constatação está relacionada com abordagens platónicas⁸⁴ e de Orwell⁸⁵ no que se refere a relação do conhecimento diante das prováveis *evidências*, conceito aqui empregue no sentido de domínio do pensamento e da compreensão da realidade.

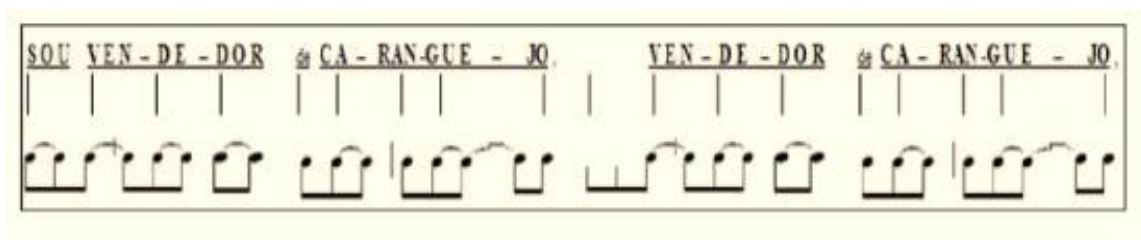
⁸⁴ Relacionadas com princípios explicativos, por vezes ocultos e abstratos, que possam dar sentido a fenómenos que na superfície parecem caóticos, discordantes e que carecem de qualquer padrão de significado ou regularidade.

⁸⁵ Relacionado com a existência de evidências suficientes para ilustrar aquilo que seria óbvio para um observador racional constatar sobre uma coisa, mas que ainda assim tal verdade não interessa aos sistemas que dela fazem uso.

As ações institucionais que buscam dar sentido racional ao que pouco se conhece, numa acepção platônica, desenvolvem-se por meio de formulação de critérios intelectuais estabelecidos por quem tem o poder da palavra. Em consequência disso, essas referências de classificação dos modos de fazer de tradição oral aplicam-se aos contextos de relação do senso comum com a prática expressiva do coco. Ou seja, a categoria dos não-coquistas nem brincantes do coco passa a delinear um marcador do que deve ser entendido como coco, e a categoria de coquista passa a ter que conviver com conceitos diferentes dos das suas realidades. Tal problema representou na cantoria de coco o período de construção da modernidade, que promoveu, por conta desse silêncio político de sua voz, a metáfora de formas diferenciadas de cantoria, por conta de verdades paralelas: a oficial e a imaginada. O problema de Orwell, no exercício da prática expressiva do coco, refere-se às políticas do que está na ordem de interesses a serem revelada, seja pela perspectiva dos planos dos centros de poder, seja pela dos interesses dos planos da indústria cultural e de consumo, seja ainda pelos próprios intervenientes do coco em defesa das suas verdades. As problemáticas aqui elencadas justificam-se por serem pensadas para estudos futuros pela amplitude das suas repercussões no entendimento do fazer popular de saber oral no Brasil. A sua conexão com os modos de integração dessa tipologia de verdades na vida globalizada no século 21, motiva pois entender o coco nas suas nuances como entender o pensamento humano nas suas dimensões relacionais com o mundo que o cerca. Entender o homem nordestino integrado na sua realidade cultural, é entender os processos sociais que se desenvolveram num continente póscolonial em decorrência de fatores afetivos, emotivos, estéticos, ideológicos, políticos e económicos. Assim, os modos e motivos do cantar do coco configuram-se em domínios significativos para a Etnomusicologia. A estrutura musical desse cantar no coco está predominantemente fundamentada num padrão rítmico contramétrico 3+3+2 (Sandroni 2001, *In Ferreira de Souza* 2004: 21-28) presente no jogo de palavras, e que, sobre o qual, a dança e as palmas se desenvolvem. E esse padrão rítmico equivale a planos estruturais de acentuações das sílabas das frases, alterando a lógica convencional de tempos fortes dentro de um compasso binário, de modo a assemelhar-se a compassos mistos 3 + 3 + 2, com a peculiaridade da soma dessas pulsações estabelecerem um compasso simples. O entendimento da validade dessa aplicação deve-se à dinâmica métrica presente na cantoria, orientando os modos de produção de frases do cantador. Este modelo emergiu neste estudo como o melhor

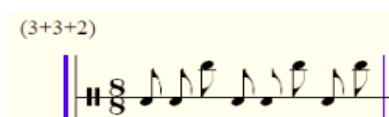
recurso que tive para a transcrição do padrão de cognição dos coquistas ao conceberem uma linguagem própria para interpretar os cocos.

Padrão atrás referido no refrão de ‘*Vendedor de Caranguejo*’, de Pombo Roxo:



No coco, o tema melódico, tal como toda a sua rítmica, não completa obrigatoriamente o seu ciclo em repetições regulares dentro de um compasso do tipo simples em 2/4. A sua estrutura organizacional das partes do tempo, e consequentemente do compasso, apresentam-se defasadas, alterando a lógica formal regular do sistema de subdivisão binária – sobre o qual cada elemento de constituição métrica se divide por dois. Neste sentido, a métrica do coco manifesta-se em contrametricidade, sugerindo acentuações internas no modo misto 3+3+2, que assim distribuídas alteram o que seria regular para um compasso binário do tipo 2/2 (com dois grupos de 4 colcheias por compasso). Para esta análise resolvi adotar como estrutura de compasso o 8/8, para o que seria 2/2, com a ressalva de que a disposição desta estrutura (3+3+2) estará na dependência do modo de acentuação da frase própria de cada cantador, não havendo uma regra padrão. Este detalhe constitui-se como marcador interno do coco.

Apresento o grafismo abaixo indicado para este padrão émico do coco no modelo (3+3+2):




A grafia a partir da subdivisão binária, presente na literatura formal erudita, necessita de uma regularidade firmada pela noção espacial de compasso. Porém, para exemplos musicais firmados em padrões culturais não-formais, segundo perspectivas de origem europeia, a regularidade de um padrão espacial de compasso torna-se inoperante. Proponho defender a importância da identificação de um padrão musical e da sua transcrição gráfica menos subjugada pela cultura globalizada atual. A partir desta constatação, é possível compreender o uso da grafia corrente da *sincopa* na literatura

específica como adequação do modelo de articulação *in loco* para o padrão articulado pela cultura dominante sobre uma linguagem musical de influência cultural africana, e ameríndia entre outras. A transcrição do coco *Recife D'água* de Zé Neguinho, abaixo, ilustra este detalhe:

(🎵 áudio 12)

Recife D'água (🎵 áudio12)



— Eu - vi - por que - - fui - pra lá -
 — Eu - vi - por que - - fui - pra lá -
 — E/a - pon - te de - - Ca - xan - gá
 — As - á - gua su - - biu - na pro a
 — O - trans por te e - - ra ca - no a
 — O - Re - ci fe - - vi rou - mar

Outro exemplo deste caso, por mim observado, é o da métrica em evidência na cantoria do coco praticado ao sul da Região Metropolitana do Recife, no município de Ipojuca, pelo cantador Nascimento Gaiola. Este cantador seguia, quando o observei, um modelo que me pareceu presente no cantar do maracatu de baque solto, organizado em padrões regulares de quadra, versos e rima chamados, localmente, *samba*. Este termo terá evoluído como definidor do estilo interpretativo de cantoria designado *sambada*. É comum ouvir-se a expressão *sambada de maracatu* para essa forma de cantoria no maracatu de baque solto, também designado na literatura *maracatu rural*).

Para me referir a esse exemplo de cantoria, utilizarei o seguinte sistema de representação:

1. Transcrição isolada de cada frase da cantoria.
2. Evidência da divisão silábica que constitui a métrica cantada.

Fazendo uso de sinais de pontuação na intenção de identificar a qualidade do som aplicado a cada sílaba, segundo a expressão coloquial de Nascimento Gaiola e no seu respectivo recurso musicológico.

Para esta proposta de transcrição utilizarei os seguintes sinais:

(´ = tom agudo) e (^ = tom grave).

O que tornará evidente o estilo de cantoria em uso no *Coco*, no Maracatu de Baque Solto, como também no Samba de Matuto (gênero musical de tradição oral ainda existente no sul do litoral de Pernambuco e, provavelmente norte do litoral do Estado das Alagoas).

1. Entre parêntesis curvos e rectos ([]) associarei a cada sílaba entoada em evidência um (x), e para o prolongamento dessa sílaba um (_);
2. Usarei a cesura (‘) para o caso da identificação de ligadura entre sílabas de palavras diferentes;
3. Abaixo de cada sílaba destacada usarei os algarismos (0, 1 ou 2) para identificação do modelo de expressão vocal determinante: de prolongamento por ligadura dentro de um mesmo bloco métrico (2), de articulação silábica em pulsação rítmica regular sem prolongação (1), e de ausência de sílaba real (0), ainda que esta esteja subentendida na contagem da métrica usada. `

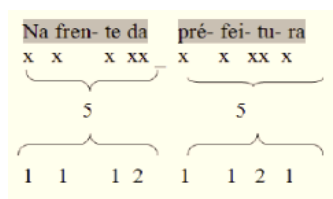
O Mestre Nascimento Gaiola explicou de modo detalhado o seu processo de cantoria:

Ai eu tirava o canto e os versios. Os sambas era feito um repente com versos que chama pés. Minha filha era portá bandeira. Ai a gente inventa, qualquer uma coisa a gente inventa uma festa! Uma festa de samba, sabe comé?!

Percebi pois que a métrica do pé⁸⁶ segue a seguinte estrutura:

1. Cada pé é um conjunto de versos com quatro blocos de 5 pulsações de sílabas articuladas, que juntos formam o bloco emicamente chamado *quatro pés*.
2. Estes blocos repetir-se-ão sistematicamente no decorrer da cantoria.

Evidencia-se a ocorrência de pulsações que se complementam na estrutura de um mesmo bloco. No fim de cada pé pode não se viabilizar uma sílaba final que cumpra sistematicamente a reprodução do último bloco. Para esta situação uso (0), tal como acima referi:



⁸⁶ Segundo a arte poética popular, o termo pé é a parte em que se divide o verso métrico.

Apresento um exemplo de cantoria de Nascimento Gaiola em 4 pés. (Áudio 13)

(Ex: Cantoria em Quatro Pés).

Foi na frente da prefeitura que eu fiz o meu paladar!

.... Na frente da pré-feitu---ra que eu fiz o meu paladar!

[x x x xx_ x x xx_ x' x x x xx_ x x xx_ 0]

1 1 1 2 - 1 1 2 1 - 1 1 2 - 1 1 2 0

x x x xx - x x xx x - x x x xx - x x xx 0

Abaixo segue o mesmo esquema estrutural quando na continuidade da cantoria:

Dá viva a cabo e sargento e todo polícia

Dá vi-ya a cabo e SAR-gen-to e to-do pó-li-ci-á!

[x x x xx_ x x xx_ x' x x x xx_ x x xx_ 0]

1 1 1 2 - 1 1 2 1 - 1 1 1 2 - 1 1 2 0

x x x xx - x x xx x - x x x xx - x x xx 0

"Ai agora pega né, e sai dançando
Tocando com o paito.
Ai sai da prefeitura e simo pra o convento"

Eu só não vou no convento porque o PA-dre não quer!

[x x x xx_ x x xx_ x' x x x xx_ x x xx_ 0]

Eu só não vou no convento porque o PA-dre não quer

1 1 1 2 - 1 1 2 1 - 1 1 1 2 - 1 1 2 0

x x x xx - x x xx x - x x x xx - x x xx 0

Quem manda lá é santo cristo e na matriz de são migué!

Quem manda lá é san- to Cris-to e na matriz de são migué!

[x x x xx_ x x xx_ x' x x x xx_ x x xx_ 0]

1 1 1 2 - 1 1 2 1 - 1 1 1 2 - 1 1 2 0

x x x xx - x x xx x - x x x xx - x x xx 0

É! Quem manda lá é Santo Cristo e na matriz é São Migué. A matriz é aquela da frente né? E a matriz é cá. Ai as meninas pega a cantá e nós a dançar a bater o bombo. Ai vai o povo todo atrás! É folia! (Nascimento Gaiola, Dezembro de 2009).

5.2.3. Aspetos de repertório na cantoria

Mestre Pacheco relatou assim a sua vivência na prática expressiva do coco:

A maioria dos cantador de coco, tudo é pescador! Tudo! Tudo da praia! E as músicas também tudo relacionado ao mar. Fala de peixe, fala do oceano, fala do vento, fala da jangada, fala do barco. A maioria das músicas tudo fala do mar!

Ana Lúcia canta *Cordão de Ouro* lembrando uma situação ocorrida na comunidade no passado. Assim leva todos a recordar e a melhor se integrar na sua cantoria. O tema é relativo à região da praia quando fala da corrente de ouro (*trancelim*) que perdeu o seu brilho e cor devido à ação corrosiva do mar (*mareou*). (🎵áudio 14)

CORDÃO DE OURO

(🎵áudio 14)

Cordão de ouro

Cordão de prata

Meu trancelim mareou

A polícia chegou

A embalagem ficou

O portão da marinha

Se fechou

Cordão de ouro

The image shows a musical score for the song 'Cordão de ouro'. It consists of three staves of music in 8/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'Cor-dão de ouro cor-dão de prata'. The second staff has 'meu tran - ce - lim ma - re - ou a po - li - cia che-'. The third staff has 'gou a/em -ba -lagem fi -cou o por-tao da Ma-ri - nha se fe-chou'.

Cor-dão de ouro cor-dão de prata

meu tran - ce - lim ma - re - ou a po - li - cia che-

gou a/em -ba -lagem fi -cou o por-tao da Ma-ri - nha se fe-chou

Outros exemplos de temas associados ao modo de vida encontram-se nos cocos *Me leva Canoeiro*, e *Meu Barco é Veleiro*, cantados por Ana Lúcia.

ME LEVA CANOEIRO

Me leva canoeiro, me leva
Me leva pru lado de lá
Eu quero estar bem distante
Na Ilha de Itamaracá



O *Bendegó* é uma composição dos repertórios de Pombo Roxo e de Ana Lúcia. Ambos são coquistas do Bairro do Amaro Branco, o principal reduto de coquistas da Região Metropolitana do Recife. Esta composição mostra a proximidade do coco com a cultura indígena local.

BENDENGÓ

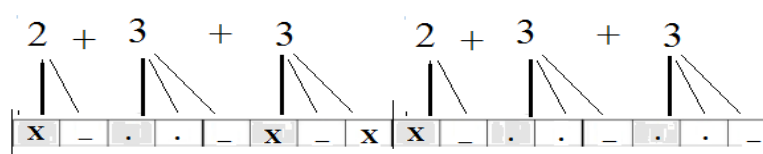
Não fui eu Loló
Foi você Laurinda
Diga a Loló
Aquele morena linda
Que não faça bendengó
No cabelo da índia

Bendengó



Glorinha do coco canta *Catolé*, sobre um tema de conhecimento público sobre o amargo da casca de um fruto tropical.

Católé transcrito no TUBS (*Time Unit Box System*): (🎧áudio 15)



- Ca - to lé - é - do ce - que só - mel -
 - mas - a cas - ca - mar ga - que - só fel -
 - meu - cum pa - de - to me - ca - to lé -
 - mi nha cu ma - de - to me - se - qui sé -

O Catolé transcrito no modo tradicional com a linha do bombo, destacando a preto as notas articuladas no modelo contramétrico (2+3+3).

Católé

Ca - to - lé é do-ce que só mel mas a cas - ca/a - mar-ga que só fel

meu cum-pa - de to-me ca - to - lé minha cu - ma - de to - me se qui-ser

De modo abrangente, a cantoria dos cocos busca acionar lembranças de fatos momoráveis que se tornaram públicos e comuns na comunidade. Seu caráter é narrativo e predominantemente expresso em duas formas: canto de rebate e canto de história. A primeira forma, o canto de rebate, estimula o responsório do coletivo que em coro interage como parte integrante e esperada da performance. E na segunda forma, o canto de história, a narrativa flui conforme a habilidade de um único versador que pode criar em improviso novos motes para uma mesma música ou mesmo uma composição inédita instantaneamente conforme o contexto ou os presentes lhe sugerem. No entanto, é comum temas de caráter políticos, de críticas sociais, de desafio interpessoal, e de contemplação de valores naturais ou hipotéticos da mulher ou do ambiente local (fauna e flora).

5.3 Aspectos rítmicos no toque: interpretação percussiva de instrumentos principais

O instrumental do coco geralmente é composto por um único membranofone (zabumba, ou tambor, ou alfaia, ou bombo, etc.) e um ganzá (chocalho) feito de folha-de-flandres, podendo a essa formação acrescentar-se a caixa clara (ou tarol) e o pandeiro. Tal descrição é muito generalista no sentido de que não basta reunirmos esses instrumentos para a prática se considerar do coco.



Figura 27. José Antônio na zabumba (à esquerda), José Marques no ganzá (ao centro), e João Gago Filho no caixa (à direita). Município de Itapissuma. Novembro de 2009

O material humano é o elemento primeiro, do coco. É ele que se exprime nos recursos possíveis à sonoridade que embala imaginários, lembranças e sentidos de vida. Porém, para o público que consome o rótulo coco a formação anteriormente referida é uma referência significativa, ainda que não permita diferenciar cocos de outros eventos similares, ou dele advindos, como variante ou consequência do mercado que se abre nas políticas públicas e nas tendências da indústria do entretenimento neste início do século 21. Para essa parcela da população, que se torna público, o toque é fundamental para se saber o que é formal e o que é popular, tradicional e/ou folclórico. O discurso do valor contido na forma é uma dominante, impactando entres os coquistas como necessidade a satisfazer para uma inclusão no espaço laboral da música global. Porém, a indústria, ao lado das políticas culturais, busca suprir esta demanda lançando no mercado equipamentos musicais específicos de samba, de maracatu e de coco. As páginas da web mostram-se como vitrines de um produto que se forma. Ter um tambor de corda, também designado alfaia, passou a superar, no imaginário, a possibilidade de uso de outro instrumento da mesma família dos membranofones. Músicos profissionais recorrem à compra deste tambor para compor o seu set de percussão, não implicando fazer dele o mesmo uso percussivo de um coquista. O importante na nova ordem da música global é tê-los no palco. A sonoridade muitas vezes é alterada pelos recursos tecnológicos de processadores, sintetizadores, mesas de áudio e altifalantes. Agregado ao recurso visual dos instrumentos, os músicos que buscam evidência pela sua proposta de inclusão no rótulo em pauta, mostram-se na vitrine presentacional (Turino 2008:20) da música global com adereços como chapéus de palha, do tipo pescador, camisas coloridas, ao que adicionam um jeito comportamental supostamente pernambucano, seja no falar, como no articular os instrumentos, além de outros fatores determinantes das marcas de Pernambuco, num primeiro plano, do ritmo específico, num segundo. Esta tendência mercantilista impacta na produção própria dos coquistas étnicos, que reforçam valores divulgados nos media com os quais se identificam. Entretanto, para além dessa arena cênica que incide na fragmentação dos processos e dos valores, o fazer musical é diretamente relacionado com o poder (a competência) do músico representar no instrumento as suas impressões do cantar e dançar dos outros participantes. Tal como num diálogo, ora coincidente ora convergente, ora ainda divergente da dinâmica do cantador, como da rítmica da cantoria e da gesticulação e sapateado dos dançantes. Essa dinâmica relacional entre valores musicais presentes no coco revela que tais diálogos participatórios se manifestam na ordem que segue abaixo:

<u>Musico</u>	X	<u>Contexto sonoro</u>
<u>Timbres articulados</u>	X	<u>Intenções musicais</u>
<u>Dinâmica de Articulação</u>	X	<u>Expressões Musicadas</u> (<i>gestuais da dança</i> , <i>abordagens temáticas,</i> <i>falas coloquiais e jargões e textos,</i> <i>interpretação vocal</i>)

Em 2004, a partir de estudo sobre toques afro-brasileiros na minha pesquisa do xangô pernambucano identifiquei que no uso de ganzás/mineiros (chocalhos) e pandeiros eventualmente se recorre ao recurso de dobramento ou reforço de mesma função sonora de outros instrumentos no conjunto. Chega mesmo a substituir-se a função destes outros instrumentos, ou ainda a caracterização expressiva do dançar ou de outro critério contextual do espaço. Esta forma de acionar pandeiros e ganzás permite que determinados aspectos fiquem em evidência. Com isso os músicos de pandeiros e de ganzás buscam registrar células chave da rítmica nas suas performances de modo a valorizar a intenção do caráter da composição.

A intenção percussiva reforça-se no plano interpretativo. A este respeito, Nina Graeff (2014) traduziu assim as orientações de Koetting (1970) para o tratamento de modos de abordagem de ritmos não ocidentais:

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos.” (1970: 210 In Graeff 2014: 2).⁸⁷

A este propósito sublinho que na sua maioria, os instrumentos de percussão de sons indeterminados emitem dois sons básicos, que constituem formas distintas de articulação do instrumento: o *som aberto* e o *som abafado/fechado*. A diversidade de combinações faculta ao instrumentista produzir linhas timbrísticas associando um panorama peculiar ao coco por ele articulado. Tanto na forma tradicional, ou como se concebe que o seja em arenas promovidas pela indústria musical, regular o coco nas

⁸⁷ *The drum ensemble patterns should be studied as rhythm/sonority patterns and must not be too much equated with Western rhythm patterns, which we often think of without including pitch and tone quality as significant elements. (KOETTING, 1970: 210). in Graeff 2014:2.*

suas formas híbridas com o rock, funk, jazz, etc., demanda uma forma interativa do instrumentista, peculiar para cada arena de desempenho, ou estilo interpretativo, usando recursos tecnológicos e de hierarquia de funções no grupo. Este último tópico é relevante, pois o coco estabelece-se por um valor interpretativo do músico segundo expectativas não apenas de performance musical, mas também por sentidos extramusicais. Aquando da ausência da performance do cantador e do coro em arenas preconcebidas como próprias do coco, os instrumentos de percussão possibilitam apenas uma relação imaginária com o a prática. Neste sentido, este modo expressivo quando deslocado de vínculos concebíveis como próprios de sua performance, apenas nutrem demandas externas difundidas pelas políticas culturais. Esta relação limitada, reduzindo-se a uma imagem pontual do evento, deve-se muitas vezes a coreografias de dança ou de performance artística. Este fato leva muitos coquistas a repreenderem as performances descontextualizadas dessa atividade expressiva por retirar-lhe a legitimidade. Diante deste problema de representação adotei a posição de sistemática de uso de notação para percussão de origem africana presente na literatura específica, a partir da perspectiva desenvolvida por Luiz D’Anunciação, que chama *propriedade de articulação* à forma particularizada como o som é produzido nos instrumentos de percussão de altura indeterminada. Este tipo de som pode ser graficamente representado pela sua propriedade de articulação, através da construção de uma pauta apropriada para cada instrumento, onde cada linha/espaco represente quantitativamente um espaco da gama sonora a ser produzida pelo instrumento, em particular. Os conceitos de *pulsção elementar* e de *cifra formal* utilizados por Gerhard Kubik, que consistem na exposição de micro unidades de pulsção simetricamente separadas entre si, compõem a estrutura rítmica padrão da frase que ciclicamente se repete. Eles constituem por definição um número regular que indica a fórmula de compasso (simples ou composta) por unidades mínimas de cada tempo, respectivamente. Alberto Ikeda cita, no livro *Brasil, Sons e Instrumentos Populares*, a identidade sonora que todo o ser humano possui: uma voz, ou um som com que se identifica e se torna identificado (1997: 04). Esta é, diz, uma marca particular de cada um, de cada indivíduo, de cada grupo, de cada povo. Essa voz ou vozes, constituídas em padrões rítmico-melódicos, formas harmónicas, timbres, expressões, ideias, sentimentos, instrumentos musicais, dentre outros elementos, estão materializados nas músicas dos grupos. Em oposição a outros tipos de objectos artísticos de características puramente estéticas, como, por exemplo, os de artesanato, de esculturas, etc., um instrumento musical carrega na emissão sonora por ele produzida a

identidade de um indivíduo, de um grupo ou de um folguedo, que em toda a sensibilidade e musicalidade pode ser admirada e valorizada. Por mais estranho e rústico que um instrumento possa parecer, ele pode refletir o imperativo da funcionalidade sonora em oposição a uma precariedade plástica. São frutos de artesãos sonoros que guardam na sua confecção uma estética tradicional. Dos instrumentos de percussão de uso corrente na música pernambucana, este estudo fez apreciação dos que se fazem presentes, com mais frequência, no ritmo do coco. Assim, o meu objecto de apreciação está nos instrumentos: bombo/zabumba/ alfaia/ tambor-de-corda, surdo/surdinho, pandeiro, caixa/tarol, e ganzá/ mineiro. A forma de apresentação da organologia dos instrumentos do coco estará pautada por uma identificação da ocorrência e do uso dos instrumentos membranofones zabumba, alfaia, surdo, pandeiro, caixa e ganzá.

O bombo (bombo-alfaia-tambor de corda-zabumba) é um membranofone cilíndrico comum no nordeste brasileiro igualmente conhecido como bumbo, alfaia, tambor-de-corda ou zabumba. Este instrumento foi introduzido nas manifestações musicais profanas e religiosas pelos colonizadores, vindo a reforçar a condução e a manutenção da cadência rítmica. Originário dos tambores asiáticos primitivos, tem a sua história intimamente relacionada com a música militar, vindo a aparecer nas orquestras sinfónicas juntamente com as caixas claras ou tamburo militar a partir do século XVIII. Trata-se de um cilindro de madeira delimitado nas extremidades por duas membranas denominadas *pele de batida* e *pele de resposta*. A forma e o material com os quais o instrumento de percussão é construído enfatizam certas nuances acústicas que interferem no seu timbre. Nos tambores, o formato do corpo, o tipo de pele, como esta é fixada no corpo do tambor, e que tipos de baquetas são usadas, são fatores significativos. Os bombos utilizados no coco são basicamente construídos artesanalmente, salvo os cocos praticados já em contexto urbano onde se assimilou o consumo de produtos industrializados ou formatados com a mesma filosofia destes, representando prática de luthier cuidada em preceitos de produção em série. No coco ainda se observam bombos de pele animal, de cabra ou de bezerro, que é raspada para que fique bem fina na superfície a ser percutida. Tal como em uso em tambores africanos é corrente verem-se essas peles fixadas no tambor ainda com pelo animal mantido nas bordas para abafar as baixas frequências e, conjuntamente a ténue

espessura da sua área de toque, contribuindo para dar ao tambor um som brilhante e retumbante, claramente distinguível na sonoridade dos cocos. Entretanto, existem tambores sem esse acabamento, nos quais a pele é raspada por inteiro após receber uma considerável camada de cinzas para a retirada mais fácil dos pelos. De todo o modo o uso convencional nos cocos ainda se faz com pele animal. O local onde a membrana é percutida também influencia as características do som obtido. Quando percutida, a pele produz ondas sonoras que têm pontos nodais e anodais (Jenkins 2009: 22-23). Os pontos nodais são aqueles em que não há deslocamento da onda sonora (pontos onde a continuidade/prolongamento do som é curto, também identificados como próprios de instrumentos de grande decaimento da prolongação do som). O instrumento produz pois um som de ressonância limitada quando percutido nesses pontos nodais. No bombo, utilizado no coco, obtém-se uma nuance acústica semelhante pela percussão da membrana nas proximidades da sua borda, perto do aro do tambor, ou pelo abafamento da pele com a mão no ato da articulação da pancada na pele – esta ação interfere no tipo de sonoridade dessa natureza, própria de pontos nodais, seja nodal natural ou nodal artificial. De modo diferente, quando o coquista percute o bombo ao centro da pele, o instrumento produz um som ressoante e profundo, devido a esta área permitir um deslocamento máximo da onda sonora. Esse ponto é o designado antinodal. Em sua constituição esse instrumento (i.e. o bombo, a alfaia, o tambor de corda, a zabumba) difere dos que têm forma semi-esférica como o tímpano ou a tabla, que no seu interior hemisférico invertem no fluxo das ondas sonoras – é essa característica da estrutura física que inverte também os polos nódicos e antinodais de execução. Os bombos artesanais usados no coco têm forma de cilindro, necessitando por isso de duas membranas, uma em cada lado do *fuste* (termo técnico para o corpo cilíndrico do tambor). A presença do bombo na cultura percussiva do coco é possivelmente uma contribuição dos conceitos africanos de tambores em forma de barril que viajaram com os escravos africanos para o *Velho Mundo* e para o *Novo Mundo*. No passado as membranas eram exclusivamente de pele animal com preferência pelas de cabra, ovelha ou bode, ou mesmo de vaca. Atualmente estas tendem a serem substituídas por peles sintéticas. As membranas ou peles, hoje sustentadas por aros metálicos, estão sujeitas a tensão, responsável pela sua afinação, que é regulada por meio de parafusos distribuídos regularmente pelo aro, presos ao seu corpo, o fuste. Esta forma de afinação agregada à altura do corpo do instrumento foi apropriada com nomes diferentes para formações expressivas distintas. Esta tendência e classificação de certo foram fruto do processo

modernista de ressignificação de valores e termos para a construção de padrões de apropriação. Porém, emicamente, os coquistas não fazem muita distinção do instrumento em uso pela forma ou pela classificação nestes termos, preferindo identificá-lo pela função que assume no conjunto. Por este motivo ainda se encontram tambores de fabricação artesanal, que obedecendo a padrões tradicionais próprios de determinada localidade, apresentam menor altura e diâmetro, designados, pelo senso comum, zabumbas. No aspecto relativo à sua afinação, o zabumba – ou a zabumba – tende a produzir uma única afinação para as duas membranas. A literatura permite conjecturar que, na sua origem se chamava zabumba aos bombos artesanais com amarração de corda. A zabumba guarda grande semelhança com o tambor de corda, no aspecto de sua amarração de corda, havendo diferenças na altura do seu corpo e consequentemente no timbre sonoro resultante. Os instrumentos de pele animal tendem a possuir diferenças de timbre entre as suas peles pelo motivo da espessura de cada pele não ser regular. Uma é normalmente mais grossa ou mais fina que a outra. Na atualidade, a variante do zabumba rural é a zabumba industrializada. Confeccionada em metal é mais encontrada no comércio de instrumentos musicais, também denominado *urbanizado*. Considerado símbolo da identidade nordestina, a zabumba sintetiza, com características regionais, a fusão dos ritmos africanos, ameríndios e europeus presentes nas formações percussivas locais designadas: ternos de pífanos/banda cabaçal/esquentamuié⁸⁸; marcha de procissão; trios de forró; bandinhas de retreta em festas e benditos, etc. Executa-se com *maçaneta* ou *marreta* com uma mão na pele de batida, e com uma vara, galho de goiabeira ou aracá fina, resistente, e flexível denominada *bacalhau* na pele de resposta com a outra mão. Alguns brincantes, como Pombo Roxo, relacionaram o termo bacalhau com a espinha do peixe de mesmo nome, não havendo ao certo confirmação dessa ligação. /Enquanto a maçaneta faz a célula rítmica característica na pele de batida, o bacalhau responde energicamente com figuras ritmicamente sincopadas na pele de resposta, construindo um conjunto sonoro peculiar das músicas nordestinas. Este diálogo entre maçaneta e bacalhau equivale a uma sequência entre as mãos do executante na qual uma mão (bacalhau) preenche o vazio deixado pela outra (maçaneta), havendo nos movimentos da interpretação golpes simultâneos, e intercalados por pausas. O som articulado com a maçaneta produz a nota fundamental da membrana – *membrana solta*, e tem como função tocar as notas de apoio rítmico

⁸⁸ Terno é um termo que designa um tipo de formação instrumental do nordeste, constituído por zabumba, caixa e pífano ou gaita.

chamado marcação. A marcação constitui-se por sons, podendo ser transcritos em notas, que foram assimilados como padrão rítmico do respectivo gênero musical expressivo: coco, baião, forró-pé-de-serra, xote, marcha junina, xaxado, ciranda, bumba-meu-boi. O som articulado pelo bacalhau é semelhante a um estalo. Serve como recurso para produzir um efeito de caráter ornamental.

Alfaia, ou tambor-de-corda, é um membranofone cilíndrico feito, na sua forma tradicional, do tronco da macaíba, palmeira típica da mata atlântica da região litorânea do nordeste brasileiro. Tem ampla dimensão de diâmetro, casco duro e fibroso, e assim produz uma sonoridade grave, densa, de acústica aveludada. Quando talhado internamente, num tronco oco gera uma sonoridade de timbres fortes e orgânicos (Souza 2011:27). O seu surgimento na cultura percussiva de Pernambuco está relacionado com os terreiros de xangô, segundo depoimentos de integrantes de maracatus de baquevirado. A história conta que, na ausência de barris de vinho que eram recolhidos no cais para confecção de ilús e tambores de maracatu, os terreiros iniciaram a pesquisa de madeira da mata atlântica que pudesse substituí-los. Dentre as madeiras talhadas em testes a mais apropriada para a sua feitura foi a da macaíba. O termo alfaia tem provavelmente procedência ibérica por conta da cultura moura que influenciou hábitos musicais em Portugal. Este tambor, tal como os demais, permite ao coquista produzir dois tipos de timbres: o do som articulado com a baqueta que produz a nota fundamental da membrana (*membrana solta*) e que tem como função tocar o apoio rítmico chamado marcação; e o som articulado com a maçaneta sem batedor que produz um timbre mais preso e menos volumoso, compacto, curto, ritmicamente bem definido. Detentor de um som extremamente grave este tambor permite-nos relacionar o fato timbrico com um possível estado físico da percepção auditiva – o da ausência ou imprecisão na identificação da sua articulação. Tal característica permitiu que em alguns cocos, em substituição da alfaia ou do bombo, se utilizasse o tambor mais longo e também grave, chamado surdo.

O Pandeiro pertence à família dos adufes – tambores de fuste estreito sem função de caixa de ressonância da membrana quando percutida. Este tambor, classificado acusticamente como membrano-idiofone, tem respectivamente duas fontes sonoras: a membrana e as soalhas. A membrana gera um som fundamental quando vibra

livremente, som solto; e um som preso, quando a sua vibração natural é inibida por articulação do executante. As soalhas, pequenos discos metálicos distribuídos aos pares por todo o fuste, são responsáveis pela produção do som característico do pandeiro, como resultado do choque destes pares de discos no momento da articulação da pancada na membrana. A sua aplicabilidade aos ritmos brasileiros gerou uma técnica de movimentos articulados denominada *Pandeiro de Estilo Brasileiro*. Esta técnica, caracterizada por propriedades timbricas peculiares a cada articulação, define-se, em designações múltiplas, como de polegar, de bloco de dedos, da base da mão, da mão aberta e do tradicional efeito de rulo com o dedo (espécie de trinado da membrana e soalhas). O seu mecanismo de afinação é composto de um aro – peça metálica que se encaixa no fuste para ajustar a tensão da pele; um arquilho – arame duro de forma cilíndrica onde a pele é presa; e parafusos afinadores. Como recurso prático para obtenção do efeito de afinação, é comum entre os pandeiristas friccionar uma vela lateralmente sobre a membrana para que esta oponha resistência à leve pressão do dedo quando friccionado sobre a pele para obtenção do efeito do rulo. O som articulado com o polegar sobre a membrana produz uma nota grave fundamental – a marcação. O som articulado com a base da mão sobre a membrana produz um som preso e pouco audível que se repercute nas soalhas compacto e ritmicamente bem definido. O som articulado com o bloco de dedos produz efeito sonoro de grande repercussão nas soalhas. O som articulado com a mão aberta/espalmada produz um som semelhante a um estalo como *slap*. O pandeiro, segundo um relato de Pombo Roxo, não era, no início, um instrumento utilizado no coco, pois o seu uso estava reservado ao arrecadar de dinheiro em feiras, tocando sozinho, ou em disputas em desafio, feitas por cantadores de coco. Estes desafios são designados emicamente emboladas, em alusão à produção de frases em rima, cantadas continuamente com pouco intervalo entre si, quase sem tempo de respiração, de modo a assemelhar-se a um *embolar de frases e palavras umas sobres as outras*. Pombo Roxo referiu que os cantadores empunhavam dominantemente um ganzá e que progressivamente bastava uma única pessoa para ativar um coco, desde que tivesse um pandeiro nas mãos.

A caixa é um instrumento de percussão indireta, introduzido nas manifestações folclóricas pelos colonizadores portugueses. Vindo a reforçar a condução e a manutenção da cadência rítmica, antes praticada unicamente por idiofones como o

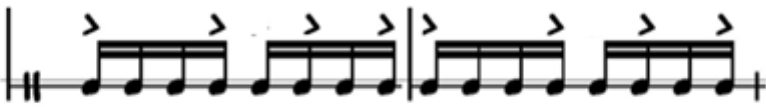
ganzá ou mineiro, o triângulo, etc. Trata-se de um cilindro de madeira ou metal delimitado nas suas extremidades por duas membranas denominadas pele de batida e pele de resposta. Antes as membranas eram exclusivamente de pele animal, atualmente são de pele sintética. Estas membranas ou peles hoje são sustentadas por aros metálicos e a tensão, responsável pela sua afinação é regulada por parafusos distribuídos regularmente pelo aro, e presos ao seu corpo (ou fuste). Destaca-se dos demais instrumentos de percussão pelo timbre característico que resulta da presença de uma esteira de metal distendida na pele de resposta, regulada por um dispositivo próprio, que lhe dá um som estridente, seco e definido. Tendo como variante, no cenário rural o *tarol*, uma caixa de fabricação artesanal de menor altura e diâmetro, e afinação única para as duas membranas, antigamente tinha como esteira tripas de animal distendidas na pele de resposta.

O ganzá ou mineiro é uma espécie de maracá de flandres (alumínio) pertencente à família dos chocalhos (idiofones). Dependendo da localidade de uso, pode ter a forma cilíndrica em dimensões que variam proporcionalmente quanto ao seu tamanho, do pequeno ao grande, influenciando a amplitude de seu volume sonoro. A intensidade do som e o timbre dele obtido estão respectivamente em relação direta e proporcional ao material utilizado no seu interior (grãos, pedras, partículas de metal, etc.), como também ao número de elementos deste material, nele introduzido quando da sua confecção. O seu tamanho repercute-se diretamente na forma de articulação. Os menores – designados *ganzá*, tornam possível o manejo com uma única mão, e conseqüentemente pela sua dimensão reduzida o seu som tem menor amplitude e intensidade de volume por metro quadrado que o *mineiro*, que por sua vez possui uma dimensão que lhe possibilita uma articulação em ambientes abertos. No coco utiliza-se o mineiro (o ganzá de maior proporção), que é sacudido lateralmente pelo executante que o segura pelas extremidades. Estes idiofones são de ampla utilização no conjunto percussivo nordestino, cumprindo primordial a função de cadenciar e reforçar o pulso rítmico através de padrões que se repetem a cada tempo do compasso, podendo vir a ser substituído por outro instrumento que cumpra no conjunto a mesma função, pois entre os coquistas o que se busca é a sonoridade e não especificamente determinado instrumento. Esta concepção de determinar o instrumento específico não representa uma dinâmica própria no coco. Faço esta última observação com vista a clarificar que em


eventos populares dessa natureza o instrumento é apropriado pelos fins únicos da sua função timbrica e rítmica no conjunto, e não pelo modelo físico da sua aparência plástica. Assim vemos o uso de pratos, colheres, talheres percutidos em garrafas, etc. Supõe-se que a articulação do mineiro, em íntima relação com os maracás dos índios da região, é verificável pela ocorrência desta tipologia de instrumento e de sonoridade na música africana no Brasil. Em ambos os casos, por mim verificados em torés (toques em rituais indígenas) e toques de xangôs, umbanda e jurema, tais instrumentos cumprem basicamente a mesma função no conjunto, estando presente tal tipo de articulação nos cocos com mineiros ou ganzás, nos batuques de maracatus de baque virado, nos batuques de maracatus de baque solto, nos toques de cirandas, nos toques de caboclinhos, e noutros ritmos presentes no cenário musical de tradição oral vividos em Pernambuco.

A técnica instrumental de performance preserva as formas próprias de cada instrumentista articular o seu instrumento. Tentarei aqui dar uma breve introdução às fórmulas mais utilizadas e às suas respectivas articulações. Ficando por mim esclarecido que não existe um vetor formal único de performar estes instrumentos. Cabe pois a cada músico desenvolver a sua linguagem expressiva na articulação do seu instrumento. Observo que, tal como assegura Seeger (1958b), a notação musical ocidental não permite uma plena representação gráfica da forma interpretativa contida na performance africana, e também na brasileira, dado que prejudica em muito o trabalho de alguns editores de partituras. Este dado induziu-me a recorrer a outros modos de representação neste estudo. De acordo com cada estrutura conceptual estabelecida por comunidades distintas e seus respectivos instrumentistas, é possível presenciarmos a utilização de outros instrumentos além dos acima referidos. Porém, na minha perspectiva analítica, o que se preserva é a função sonora e rítmica evidenciada por uma boa performance do coco. Isto é, aquela que cada comunidade concebe e subjetivamente procura evidenciar como sua marca e que com ela se satisfaz. Para superar os limites da notação ocidental e oferecer uma forma de escrita musical coerente com as peculiaridades da rítmica dos cocos do litoral de Pernambuco, recorri ao modelo sugerido por James Koetting (1970) para concepções africanas, designado *Time Unit Box System* – TUBS (Sistema de Caixas de Unidade Temporal), desenvolvido por Philip Harland. Neste método as linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados (as caixas), dentro dos quais se

podem empregar os mais diversos símbolos para representar timbres e técnicas de execução.




Aplicação da transcrição acima no TUBS para o pandeiro no coco:



• = Batida •* = Acento

Transcrição do padrão rítmico do pandeiro mais adequada, com TUBS:



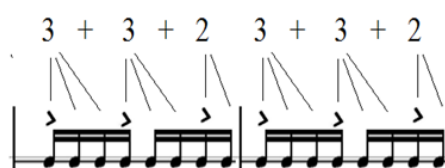
• = Batida com o polegar no centro da pele do pandeiro / = Tapa na borda da pele
 ▼ = Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

(🎧áudio 16)

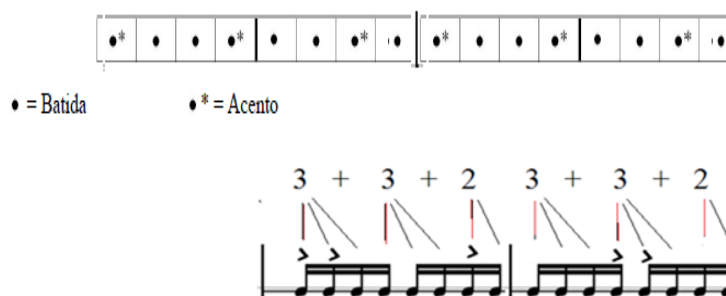
As frases desenvolvidas num pandeiro não podem ser tomadas em regra como o padrão final e fixo do coco, pois o pandeiro foi um instrumento apropriado para cumprir funções de outros no padrão. Assim, com um pandeiro é possível descrever o sentido rítmico do coco que em bases conceptuais ocidentais se enquadra num sistema binário de compassos. No exemplo dado constitui o compasso simples 2/4, podendo ser transcrito naturalmente noutro modelo binário de natureza simples como 2/2). A questão principal não é, porém, definirmos o pandeiro como produtor do padrão mas sim o ganzá e o bombo os quais produzem o modelo rítmico da cantoria, reproduzida na sua estrutura e intensão performativas.

O coco apresenta uma peculiaridade na construção das suas frases: a da formulação de estruturas contramétricas de acentuação, ou seja, a acentuação nas frases cantadas e percutidas não se configura numa regularidade métrica de subdivisão par (♩, ♪) ou mesmo ímpar (♩, ♪, ♪) antes apresentando-se como acentuações não formais num ritmo em padrão 2/4, ao modo da fórmula ternária conhecida como tresillo ♩. ♩. ♩ em notação europeia. Esta estrutura contramétrica sobre um compasso 2/4 descreve uma combinação regular de uma subdivisão par com duas subdivisões ímpares de modo a que cada compasso possa ter uma estrutura mista 2+3+3, ou 3+3+2. Essa variação depende do modo do interprete construir a sua relação temporal com a canção, deixando observado que para a prática gestual da dança, as duas formas de utilização

são performadas sem diferenças. Este modelo contramétrico aplica-se numa orientação temporal da música do coco que adotarei com o termo de *pulsção elementar* (Kubik, 2004: 87). Graeff (2014: 7) faz apropriada comparação de modelos de grafia em transcrições dessa natureza, quando observa que as pulsações elementares são as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana (Ibid.). Cada batida da percussão coincide com uma pulsação elementar. Richard Waterman (1953: 78) foi o primeiro a referir-se a essa pulsação mínima da música africana, denominando-a senso metronómico (*metronom sense*). Senso relaciona-se com o fato de o músico sentir a pulsação subjetivamente. Por outras palavras, mesmo que ele não a escute, a pulsação atua como uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros e que, como veremos mais adiante, coreográficos. A sua abordagem permite perceber que ritmos como o samba de roda, jongo, coco e outros de padrão semelhante aos de origem africana se compõe de ciclos de 16 pulsações elementares. Esses são sentidos tanto subjetivamente, podendo ser observados nos movimentos dos músicos e dos dançarinos, como, e também quase sempre, acusticamente. A sonorização contínua das pulsações elementares não se trata de uma sucessão de batidas iguais: varia de acordo com as fórmulas acusticomocionais que as produzem, gerando sequências timbricas específicas (Graeff, 2014: 7). Neste sentido utilizarei, para a rítmica do coco, o modelo de transcrição TUBS com o sentido das pulsações elementares guiadas pelo modelo contramétrico 3+3+2, ou 2+3+3.



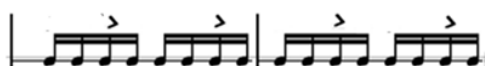
Aplicação da transcrição acima apresentada em TUBS, para o coco:



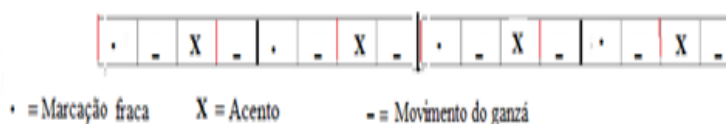
Aplicação da transcrição acima apresentada em TUBS, para o bombo: (🎧áudio 17)



A articulação do ganzá segue o padrão e a métrica convencional, fornecendo regularidade ao conjunto. Esta forma de exposição da sua rítmica promove o destaque da contramétrica do canto, do bombo, do corpo e de outros instrumentos que venham a suprir a demanda de intenções da rítmica contramétrica.



Aplicação da transcrição acima apresentada do ganzá em TUBS: (🎧áudio 18)



Como se pode perceber, a frase apresenta-se numa estrutura predominantemente binária de compasso, porém ocorrem variações da sua acentuação conforme a interpretação performativa do executante, assumindo flutuações em diálogo com a dinâmica da dança e do cantar. Sob essa premissa seguem abaixo as fórmulas rítmicas do coco no litoral de Pernambuco para o bombo (ou alfaia, ou tambor-de-corda), para o mineiro (ou ganzá, triângulo, fichas ou caracaxá). Sugiro ainda uma articulação básica para o caixa (ou tarol). O uso do caixa surge como o do instrumento cadenciador da pulsação rítmica e da fórmula contramétrica, firmando uma função de determinar o andamento nos mesmos moldes do mineiro/ganzá, com a diferença de que o caixa tem um timbre brilhante, mais encorpado e com volume destacado. O caixa pode desenvolver o mesmo desenho rítmico do bombo dobrando e destacando, como regularidade característica, a contrametricidade, enquanto o bombo desenvolve flutuações neste tipo de conceito. Estas danças brasileiras de procedência vinculada a uma cultura musical africana apresentam como pano de fundo da cantoria uma orquestração marcadamente percussiva que assume o campo harmónico resultante do conjunto das vozes como seus elementos timbricos e intencionais complementares.

Tem-se assim a impressão auditiva de que a cantoria do coco é uma extensão da sua rítmica. Este dado justifica o uso conceptual do termo batuque e dos seus derivados como a sua designação comparativa associada ao ato de bater repetidamente, de martelar, de fazer barulho. No norte do litoral do estado de Pernambuco existe uma variante do modelo rítmico que tomei por referência de registo (nos exemplos acima citados). Isto não implica ser um modo de articulação de segunda ordem, apenas aparece aqui como *variante* em função do meu foco de referência, que não deve ser tomado como matriz para o coco. Essa articulação que observei no norte do estado diz respeito a uma articulação restrita de acentos rítmicos em resposta à cantoria. O coco por mim tomado como referência de exposição neste estudo é articulado sobre a contramétrica 3+3+2, ou mesmo 2+3+3, de forma a que nos intervalos do solo de rima e de prosa do cantador principal, justamente quando o coro atua, em responsório com o maior domínio, em dinâmica destacada, o tambor (zabumba ou alfaia) é articulado com acentuações irregulares e descontínuas que destacam uma fórmula rítmica quebrada que desloca o centro rítmico da música como se buscasse obter e evidenciar uma defasagem, ou mesmo uma desconstrução da ordem rítmica. Este bater desconcertante provoca, por indução sobre a expressividade dos presentes, um impulso corporal e gestual de dança.

Cito uma ocorrência conceptual deste desfasamento que, repito, se dá apenas e predominantemente após uma interferência solista do cantador. Especificamente quando todo o coro entra em responsório num destacado *crescente* da intensidade sonora das vozes. Para demonstrar esse exemplo de atuação do tambor, utilizarei os seguintes símbolos:

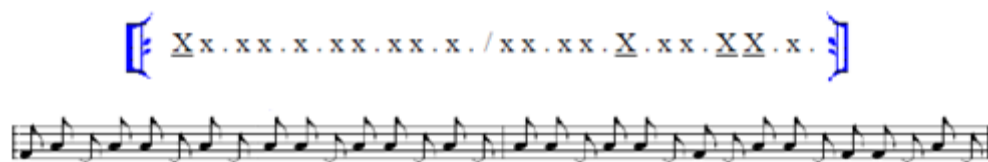
1. (_) = para o silencio
2. (.) = para articulação em *piano* (*p*), seja na pele de batida ou de resposta (com baqueta ou mesmo com bacalhau), para o qual, o efeito sonoro se aproxima de uma percussão de abafo da pele. Assim sendo, o objetivo é emitir uma articulação sem volume destacado, e principalmente subentendido, formalizando uma intenção de ação que fica incompleta pela sua pouca propagação sonora.
3. (x) = para articulação regular articulável apenas com a combinação natural do peso da mão mais o peso da baqueta, sem que seja destacado a ponto do som se projetar mais do que o suficientemente necessário para que se perceba nitidamente a linha contramétrica 3+3+2 , ou mesmo 2+3+3.
4. (X) = para a articulação das acentuações em (*f*).

Com base neste guia de representação supracitado de leitura, exemplificarei a articulação do bombo no coco praticado na Região Metropolitana do Recife em dois momentos:

1. O inicial, com articulação da contramétrica 3+3+2
2. O do improviso do bombista após uma intervenção de improviso ou rima central do cantador. Quando simultaneamente o coro intervém num Tutti.

Utilizarei ainda o símbolo gráfico (/) para anunciar uma mudança de articulação, quer seja durante a cantoria, quer seja no início do improviso do bombista.

Durante a cantoria: (🎧áudio 19)



Após a intervenção do cantador, em simultâneo com o grande coro de vozes:

(🎧áudio 20a)

(🎧áudio 20b)

(🎧áudio 20c)

$| x \underline{x} . \underline{xx} . x \underline{xx} . x . xx . x . | , | \underline{xx} . \underline{xx} \underline{xx} . \underline{xx} x . xx . x . | , | x . x . x . x . x . xx . x . | , \text{etc.}$

Ao norte do estado, já na divisa de Pernambuco com o Estado da Paraíba, o tambor é executado ininterruptamente fazendo a formula contramétrica 3+3+2, ou outra estabelecida *in loco*. Este dado faz o bombo preencher toda a fórmula rítmica tal como a função do caixa no coco com acentuações de pouco impacto no conjunto sonoro, dada a continuidade estabelecida por esta forma de articulação.

5.4 Aspetos rítmicos na divulgação e na aprendizagem no início do século 21

A música do coco teve grande projeção internacional a partir de Selma Ferreira da Silva, a Selma do Coco que representou a tradição popular pernambucana na Alemanha, na Holanda e na França. Este dado projetou a música do coco como

marcador identitário de tradição local. Atualmente o coco compõe, ao lado do maracatu de baque virado e da ciranda, um papel de destaque como representante no mercado mediático de apropriação por todo o Brasil e no exterior, ainda que este grau de reconhecimento pouco tenha significado para uma fácil inclusão dos cantadores no mercado. O principal fator promotor da visibilidade do coco para a fatia da sociedade global aficionada da música do mundo foi a utilização de matizes dessa prática expressiva no movimento mangue beat nos anos de 1990. O seu uso como discurso de identidade pernambucana está centrado na ideia de tradição oral e de pureza conceptual, nutrindo ideologias que buscam revigorar conceitos artísticos em demanda pela globalização de perspectivas. Nos anos de 2005, 2006 e 2007 quando cursava o mestrado em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tive oportunidade de ministrar workshops e oficinas de percussão pernambucana em Bruxelas, quando vivenciei a visibilidade do coco nas expectativas do público matriculado. De procedência variada (Alemanha, França, Bélgica, Holanda, Suíça) os alunos tinham algum conhecimento já de práticas performativas de tradição pernambucana, com destaque para o maracatu de baque virado, o coco, a ciranda, o cavalo marinho, o caboclinho, o xote, o baião, o frevo e o forró pé de serra. É interessante verificar que os diversos sentidos de apropriação e as linhas de interesses que emergem na arena global, diferem quase que integralmente do foco de perspectivas em evidência no estado de Pernambuco. Em parte o direcionamento local difunde-se pelas tendências das políticas públicas. De um lado, estão os políticos e os intelectuais que elegem vetores de identidade a referenciar como principais marcadores de pertença. Grande parte desse segmento de interesses caminha de mãos dadas com uma apropriação modernista ainda presente nos modos de ressignificar a tradição. Programas de *incentivo à cultura* veiculam discursos de democratização do fluxo do conhecimento e das oportunidades de se praticarem e vivenciarem símbolos que nutrem o imaginário coletivo. Neste campo de ação as prefeituras regem ações de orientação dos direcionamentos do governo do estado e do governo federal, posto que as políticas nacionais dão suporte a ações que beneficiem os marcadores públicos de identificação nacional, regional e local. Entretanto as linhas de financiamento privadas com contrapartidas fiscais, geram movimentação de capital e arrecadam verbas para a administração pública, de modo que o mecenato ainda é um elemento indutor do formato de produção e de consumo, que reflete interesses económicos e políticos. Por outro lado, os artistas locais buscam adquirir domínio real

ou simbólico na competência da representação funcional da música dos cocos. A presença de músicos de procedência formal nesta arena de discursos e mobilização de capital traz para este palco um confronto desvantajoso para os coquistas sem inclusão nesse ramo artístico. O mercado, que localmente revela um futuro de reconhecimento e principalmente de inclusão com vantajoso retorno financeiro, leva os músicos profissionais a buscar conquistar crédito de melhores e mais apropriados representantes da identidade pernambucana. Estes músicos formais valem-se de uma formação em escolas e conservatórios como instrumentistas e cantores, fomentando o mercado em perspectivas fundadas em currículo valorizado pelos centros de poder. Pouco se busca nos terreiros e pontos de tradição. Essa tendência relega os polos de práticas de tradição dos cocos a um isolamento, de forma que apenas se vêm contemplados em épocas de festas do calendário político, como por exemplo durante o carnaval e o São João, quando músicos profissionais de produção generalista buscam suprir os seus conhecimentos para preencherem os espaços promovidos pelas políticas públicas e pela indústria do entretenimento para toda a produção da tradição. E do lado dos coquistas, a prática e a aprendizagem do público interessado torna-se o único mercado interessante em potencial, pois os coquistas vêm as suas casas e terreiros ser visitados por estrangeiros, turistas de outras regiões do Brasil e por músicos profissionais locais, ávidos por adquirir competência simbólica do seu fazer. O objetivo não é assimilar a cultura dos cocos como novos adeptos e integrantes, mas unicamente recolher fórmulas que possam servir as demandas de mercado. Acrescento ainda que essa demanda pelo saber étnico é predominantemente regida por uma perspectiva económica de custo-benefício, o que representa grande negociação por parte dos interessados em adquirir o saber local por valores baixíssimos, em aulas ou conversas com esse objetivo de aprendizagem, muitas das vezes terminadas gratuitamente. Este estado de coisas representa, finalmente, numa exposição dos artistas populares sem vantagem pelo seu saber, dado que gera conflitos e revolta por parte dos coquistas. Tal forma de aquisição do saber local demonstra a continuidade dos modos da cultura global perspectivar um fazer de tradição. Invariavelmente isso aponta para a continuidade de perspectivas próprias da modernidade, que vê afinal, no saber oral local, um objecto sem valor para além do que lhe é necessário, desconsiderando o valor local que impacta em histórias de vida. A globalização de perspectivas e de políticas de propriedade de direito global pela UNESCO acaba por jogar uma pá de cal sobre um valor que impacta nestas comunidades. Agora significam unicamente pontos turísticos onde o conhecimento

humano se volta a depositar no fruto do seu labor anual, em períodos de férias. Este contexto corrobora a corrosão da memória local que busca se incluir-se na arena global como produtora de saber que possa reverter em ascensão social. Em exemplo cito a minha experiência quando estive na Suíça em 2015, onde conheci estrangeiros interessados em aprender a manusear um instrumento ou a adquirir fórmulas expressivas para as utilizarem nas suas produções. Essa busca do objecto de consumo *coco*, ativa em contrapartida brasileiros deslocados e desterritorializados no exterior a aprenderem a música do coco para a oferecerem nos países onde residem, em serviços musicais e artísticos como se fossem pernambucanos autênticos de matriz no coco. O mercado, em demanda por tal carácter de perfil profissional, absorve qualquer pessoa que se diga pernambucano e de raiz cultural coquista. Este dado revela uma tendência de mercado em progresso na indústria mundial da *música do mundo*. Entretanto, o conceito local de aprendizagem satisfaz-se basicamente pelo envolvimento cultural com a prática. Não há métodos nem didática estabelecida de cantoria e articulação de instrumentos ou articulação do corpo na dança, de modo que *in loco* a tradição do coco se constitui numa consequência de uma experiência social. Este dado impacta nos modos pelos quais os coquistas percebem as formas do mercado se apropriar do seu saber e percebem também que eles de certo não terão como nele se incluir.

5.5. Conclusão: nuances e detalhes a partir do ritmo no repertório do coco

O coco de roda foi apropriado pela sociedade nordestina na construção de sua identidade, apresentado em exposições predominantemente públicas. Tal processo possibilitou a concepção local de que a prática do coco encerra critérios de representação que caracterizam a *personalidade* pernambucana. Esses critérios, na atualidade, passaram a nutrir os interesses da indústria cultural de um produto tradicional de identidade local apropriado pelo segmento mercantil do consumo do exótico em selos de *música do mundo*. Assim, pensar em música do coco como repertório e técnicas de articulação desse saber tem sido ação de vetor comercial de apropriação. Esta ideia está presente entre as pessoas intelectualizadas que se apropriam do modelo oficial de categorização dos géneros identitários, descritos por folcloristas,

de um saber e práticas adotadas como património cultural. Na sua maioria, estes elementos identitários advêm de uma conceptualização tipificadora a propósito de conjuntos de bens e de formas culturais tradicionais, de carácter predominantemente oral e local, que assim, aparentemente, se mostram inalteráveis nos seus modos de apresentação, constituindo-se, sob este ângulo de apreciação, como depositários privilegiados da identidade do local, da região e até do país: assim representando *o núcleo central* da cultura intangível local, regional, e nacional – cuja reputação intocável de na sua *pureza* restitui a estima pública e/ou particular, *imune*, sem sofrer desgaste, nesse formato *perene*.

Os instrumentos musicais funcionam como colunas, pilares e vigas mestre tangíveis, sobre os quais se ergue somaticamente toda a contextualização simbólica da(s) festa(s), mas as suas funções estão, no entanto, edificadas, com efeito, no lado subjetivo da música do coco que emana do poder criador dos seus intervenientes. Este detalhe, por mim ouvido, vai expresso nas vozes dos sujeitos centrais desta etnografia. Os sentidos e os significados passam a ser modos de discurso pelos instrumentos, em função dos planos de relações sociais dos grupos que no coco cantam a experiência vivida. Esse cantar surge pois como equipamento organizacional do pensamento das coisas da vida e do mundo. O coco sob esta perspectiva é um veículo de externalização do indivíduo que se manifesta aquando do contexto sonoro da música e da dança. Neles estão contidas, pelo menos na atualidade que verifiquei, as imagens simbólicas do evento em si. Esta assertiva é de plena validade para aqueles menos informados do íntimo das comunidades tradicionais, que foram educados, direta ou indiretamente, por uma reprodução sistemática e padronizada, a identificar as manifestações folclorizadas através da ótica difundida pela política cultural do nacionalismo implementado pelo Estado Novo no Brasil.

De um modo alargado de conceber a dança no coco, percebo que a performance gestual emerge da aprendizagem de passos e de cantos pela prática de imitação de movimentos coreografados a partir de células rítmicas básicas que se reproduzem nas intenções musicais através da repetição para memorização e assimilação do jogo que se estabelece entre a rítmica, o canto e o corpo. Em conversa informal com o antropólogo e filósofo Oliveira Sales em 2014, este observou que, nessa tipologia de prática expressiva há um carácter de festa sem desculpa, ou seja, não é dessas brincadeiras que se ficam justificando. Trata-se de uma celebração intensamente gratuita – quase como

uma oferta despojada e bastante alegre. A participação é espontânea, a integração é a palavra de ordem. A memória canta-se edificando referências. O momento atual é a arena.

O fazer musical dos cocos por mim verificado no litoral pernambucano revelou assim sentidos alargados para além de fórmulas estanques que possam ser sistematizadas de forma estritamente rigorosa. A sua diversidade promoveu no senso comum, como na academia, uma tendência de imprecisão de regras formais, dificultando a definição de um seu possível padrão. No quotidiano, esta imprecisão na identificação da estrutura musical resultou em pouco se saber o que é o coco, representando para o senso comum da sociedade pernambucana uma prática de pessoas de classe pobre, iletradas, muitas vezes associáveis a rituais de magia negra, portadoras de costumes repreensíveis e de pouco valor social. As referências para esta identificação centraram-se no carácter de dança coletiva e participatória ao som de toques de membranofones e idiofones acompanhados por palmas e cantorias exaltadas. As referências e os valores estereotipados, nos juízos de valor do senso comum, nutrem uma ampla gama de metáforas, mais ou menos imaginadas como próprias do povo de coco, que no decorrer dos séculos foram projetados na expressividade do cantar e percutir a partir da métrica não convencional dos seus tambores. Este dado tornou relevante uma abordagem etnográfica introdutória de nuances e detalhes do seu repertório a mim revelados pela ótica dos brincantes. Estas vozes evidenciaram um valor semântico e motivacional que emergiu nos depoimentos obtidos no campo em função da comunicabilidade, através da dança, da festa, da religião, da congregação, do convívio, da ideologia, da afetividade e da memória, entre outros seus ingredientes.

Como principal referência da minha verificação, emergiu a vertente rítmica não apenas no plano percussivo da prática, que por princípio se revela isenta de instrumentos melódicos e harmónicos, mas como referido atrás, como elemento guia/orientador da prática corporal que liga o canto e a dança. É interessante ainda observar que esta vertente rítmica referida também guia a performance de instrumentistas em outras práticas musicais locais como o baião e o forró, e também o cavalo-marinho e a ciranda. Esta assertiva encontra bases em minha experiência artística como instrumentista na cena musical local e principalmente da declarada atuação diversa de coquistas em outros gêneros e estilos musicais que no decorrer da música regional e nacional brasileira nutriram o mercado do entretenimento.

6. Considerações finais

6.1 O jogo, a brincadeira, a gira e o coco

A escolha do modelo de *subject-centered musical ethnography* proposto por Rice (2003) possibilitou, através das vozes que considerei na minha metodologia etnográfica de carácter colaborativo (Campbell e Lassiter 2015) com coquistas e brincantes, a minha leitura de arenas ideológicas de representação de identidades onde o jogo de interesses figurou através da prática do coco. O campo de estudo, multisituado em dez localidades do litoral pernambucano, fez-se pertinente na medida em que as os dados construídos a partir das informações oralmente obtidas e colaborativamente formadas indicaram conexões e nuances significativas para o entendimento dos modos de performar expressivamente o coco. O interesse inicial foi entender como a representação expressiva de valores culturais locais assumia forma musical determinante da prática do coco. A partir daí surgiram elementos-chave que revelaram haver um jogo complexo, em planos diversos, de perspectivas entre os fazedores e as arenas políticas implementadas pela centralidade de poder a vários níveis. No terreno, esta dinâmica tomou forma diante de contextos em que a representação nutria interesses e demandas distintas num mesmo evento de realização. A historiografia do coco cruzada com a literatura das ciências sociais e a memória oral herdada, referida pelos sujeitos por mim inquiridos, revelaram que a prática do coco surgira em contextos de interface onde ocorreram conexões entre culturas de indivíduos socialmente excluídos das perspectivas do centro de poder desde a longínqua era da colonização. Tal cruzamento intercultural fora concebido por grupos étnicos raciais distintos em lugares de domínio populacional e cultural predominantemente indígena, ainda que estes povos estivessem sofrendo intervenção de portugueses em tempos e espaços referidos já na história do Brasil. Este período longínquo representou ser a primeira arena de realização da prática que revelou a partir da interseção de peculiaridades culturais diversas uma estrutura híbrida, na sua expressão escrita, que encontrei escrita e oralmente mencionada, ideologicamente articulada como se resultasse de estruturas mestiças. Este discurso de um padrão cultural mestiço predominante, difundido pelos centros e poder, revelava já, em hipótese, certos interesses políticos de dissolução de possíveis padrões culturais xenófobos que potencialmente viessem a resultar em resistências militantes de

carácter étnico, contra a instalação do poder colonizador e de culturas imigrantes. De entre outros mecanismos desta ordem, o terreno evidenciou a folclorização como recurso.

A folclorização como um fenómeno cultural da modernidade é apontada por Castelo-Branco e Freitas Branco (2003: 1-5) como devendo reverter-se em mero componente de programação representativa em circuitos especializados de exposições, com agenda preenchida por festas, festividades, concursos e encontros de fatos folclóricos que melhor ambientem e representem o lugar. Estas metáforas evidenciam, no caso dos cocos, um olhar mítico sobre a tradição oral de pobres, índios, negros e mestiços, em discursos operados por intelectuais empenhados em difundir um conceito da identidade nacional. Estes autores apontam ainda para o fato do folclore constituir um recurso herdado do último quartel do século 19, em meios aristocráticos e burgueses de organizar divertimentos que mimetizassem e mitificassem modos expressivos de inspiração no popular, não constituindo assim fenómeno nascido no século 20 (Ibid.). Sob esta leitura, estes autores, a minha re-análise da construção dos dados feita, a formação que a par e passo desenvolvi no INET-md, e o exercício de escrita etnográfica que orientadamente cultivei, fizeram-me perceber que o discurso intelectual do fazer de tradição oral resulta de uma representação aberta e imprecisa de modelo superior poderes dominantes, moldados por interesses diversos, e que por isso não é de todo *verdadeiro*. Abriu-se aqui o meu olhar para uma possível origem em classes, da base da sociedade, para aquilo que é apropriado como representativo da identidade nacional no Brasil.

Esta observação conclusiva confronta ideias de que o coco tomou a sua forma nas praticas expressivas de índios, negros, mestiços e mestiços, que juntamne com brancos de proveniências várias, buscavam dançar e cantar como os europeus. E destas tentativas práticas e conceituais, ter-se-ão desenvolvido formas expressivas no seio popular. Sob este olhar, o mundo rural e suburbano, foco destas ideias, percebido como mundo paralelo da realidade dominante e desprovido do carácter progressista da intelectualidade, foi na verdade, por sua vez, apropriado como fonte de inspiração simbólica do exótico nacional desde o período romântico. Manifestações expressivas como o coco, sob tal linha de verificação, passaram a nutrir modos representativos da identidade individual e coletiva em espaços e tempos da sociedade dominante. Sob esta ótica analítica, os registos etnográficos folcloristas dos cocos revelaram-se neste estudo

parte de uma forma de apropriação que deve ser considerada como real em resposta à questão inicial deste estudo sobre o valor do coco na sociedade.

Soeiro de Carvalho (1996: 3) aponta que o processo nacionalista em que se insere o folclore considerou a importância da alfabetização em grande escala, viabilizando vastos recursos de comunicação escrita e tecnológica que contribuíram para níveis transversais de formação de identidade. Sob este parâmetro, a consciência da existência simultânea, fundamental para a ideia política da nação, possibilitou ao indivíduo receber sinais de uma noção geral de comunidade que se constrói sobre princípios cognitivos, conscientes ou inconscientes de nacionalismo. Este processo ideológico permitiu crer-se na unidade de traços constituintes e estruturantes de identidades – sociais, culturais, e até biológicas (Ibid.). A partir desta leitura, percebi que, neste processo, a legitimação de uma identidade individual, local, regional e eventualmente nacional emergira como supostamente de um vetor isolado e comum da história do povo. Sob este foco, a unidade histórica, que no caso dos cocos conferiu uma identificação de um vínculo horizontal de raças que supostamente se fundiram num padrão mestiço, anulando outras formas de identificação supostamente pura, das quais cito as indígenas ou as negras, tal como Soeiro de Carvalho observa, significou um objecto discursivo necessário aos processos nacionalistas (Ibid.). O índio, subjugado a este tipo de processo, terá sido assim o primeiro elemento a cair num desinteresse nacional de identificação, seguido parcialmente pelo elemento negro-africano – que para tanto fora dissolvido e invisibilizado nas suas identidades, por momentos referenciadas como puras, diretamente representativas da África, a partir da destruição de documentos da escravatura por determinação de, por exemplo Rui Barbosa, ministro da fazenda em 1890, logo após a proclamação da república em 1889. Sob esta leitura, a minha reflexão orientada, atenta aos escritos de Soeiro de Carvalho ajudou-me a perceber que a identidade comum advinda de uma raiz mestiça anulara, porventura, assim diferenças culturais e simbólicas, materializando nos cocos traços constituintes do lugar por uma perspectiva que promovera o anonimato das referências, em prol do mito do esforço e da criação de um ethos coletivo. Esta abordagem promovida por este autor viabiliza pistas para um entendimento do como o coco passou a influenciar nos modos de agir e pensar do quotidiano da sociedade local, regional e nacional. Em tal reflexão, a contribuição de Lundberg (2010) revelou-se essencial para perceber como em diversos

tipos de arenas, a prática expressiva se torna marcador de identidades coletivas em vários níveis de centralidades.

O exercício de função socializadora do folclore é apontado por Florestan Fernandes através da reprodução de uma tradição cultural específica (1979: 377-386 in Garcia 2001: 147). Sob esta interpretação por mim percebida a partir do texto de Soeiro de Carvalho (1996), Florestan Fernandes, na sua leitura dos mecanismos ideológicos de homogeneização de marcadores, conclui que a folclorização, enquanto projeto de formação de opinião e consciência comum, entendia o público infantil como o mais vantajoso investimento para *uma suave introdução* [de uma ideologia] *à sociedade, humanizando e nacionalizando* (Fernandes 1979: 386). O eixo de análise objetivado por tais ações junto à sociedade buscava a identificação da função socializadora do folclore enquanto elemento da cultura de novas gerações. Sob tal perspectiva, o coco assim entendido, enquanto marcador de referências culturais de grupos humanos, promoveria pela sua música uma identificação comum de função socializadora. Neste universo formativo, o grupo, as inter-relações dos seus membros dentro do grupo, a organização interna, e as regras de convivência foram os aspectos sociologicamente relevantes para uma leitura de como a tradição promoveu e organizou a socialização das pessoas a partir da infância. E o ponto de partida, por mim percebido neste processo, esteve em ações que buscaram tornar os fatos folclóricos como *fatores de associação* (Ibid. 377). Portanto, a estratégia era explícita, mas obscura e velada, por edificar subliminarmente perspectivas de mundo pelos seus próprios formatos expressivos. Crianças e adultos constituíam mentes em burilamento a partir das suas respectivas atividades recreativas e das suas relações com a tradição sociocultural. Garcia (2001: 174) permite perceber, para o entendimento deste processo de ideologias nacionalistas que, se o grupo infantil foi a base social que no Brasil constituiu tais ações, através de atividades recreativas estrategicamente vincadas sob as tradições folclóricas, não foi, contudo, a sua causa, visto que esta categoria *em formação* da população apenas representou a massa de manipulação. Na verdade, como esta autora observa, a partir de Fernandes, o folclore é que foi o motivo do agrupamento em amplas arenas do cotidiano, em práticas de adultos ainda que resistentes, e em práticas de crianças facilmente adaptadas. O coco, enquanto fato folclórico e fundamento de identidade dos pequenos, é que foi um veículo de perspectivas diversas. De modo que, sob as estratégias de implantação do nacionalismo a partir do folclore, a prática em si viesse a ser apropriada, até mesmo

pelos seus praticantes, como algo digno de ser representado miticamente como dinâmica sólida e imutável, representativa da identidade expressiva do povo. A sistematização do saber local, dos coquistas, pelo enquadramento das suas identidades estava na ordem de uma *missão-sacrifício* em prol da ideologia de nação. Os seus sacrifícios estavam, assim, na ordem de acatar reproduzir as suas práticas como constava nos registos documentais organizados e interpretados por intelectuais da ideologia do folclore. O folclorismo emerge, pois, como algo violentador, que o brincante e o coquista revelam no seu falar como *mentiras que tinha que engolir*, conforme Zé Neguinho não tardou em apontar para algumas referências das políticas culturais feitas em registos da sua prática. Assim, os praticantes de fenómenos de tradição oral viam-se muitas vezes como artistas e/ou artefatos de um museu a céu aberto, sentindo-se obrigados a reproduzir de forma coesa e padronizada, algo que nunca fora engessado num padrão único, mas delimitado por perspectivas externas às das suas formas de relação com a prática. Este sistema de formatação do paradigma nacional corroborou a ideia difundida de que os modos de reproduzir das marcas identitárias da nação estavam registados, fixados, em coreografias e partituras, descritas sucintamente e representadas iconograficamente em livros e documentos oficiais do *simbólico*, como ideal. Tal inversão das realidades dos fatos populares, que migraram da ótica da tradição para as da ficção, significou um reduzir do valor destas práticas na sociedade. Assim, as pessoas dos centros urbanos, nos seus quotidianos, sentiam-se ofendidas e incomodadas com os supostos modos desorganizados e abertos dos coquistas *brincarem* as suas expressões. Brincar aqui assumiu, em tal arena, a noção de um aparelho regular e já ordenado, em instância maior, de regras de conhecimento geral, que estavam oficialmente registadas pelas novas autoridades do saber, os folcloristas, os antropólogos e demais representantes dos domínios das ciências sociais, que por estes objetos de estudo se dedicaram. Esta perspectiva, construída, presumiu, e fez-se valer, pela conjectura de que o folclore foi produto da vida social no passado e em geral da cultura adulta, passando posteriormente para a cultura infantil (Garcia 2001: 174). Aqui reside, ainda por desconstruir, um dos sentidos que ainda hoje dá norte ao uso do termo brincadeira, induzindo nas mentalidades que o processo atual de reprodução destes modelos expressivos é de fato, mesmo entre adultos, uma expressão infantilizada e despretensiosa de outro sentido que seja o de diversão – um retorno prazeroso à infância. Garcia observa que no presente, não é a vida social dos grupos infantis que gera os elementos folclóricos, mas são os elementos tradicionais que provocam e organizam a experiência social das crianças no

interior dos grupos de folguedos (Ibid.). A partir desta ideia, esta autora enfatiza que os modos de inclusão do comportamento popular folclorizado supre nas novas gerações meios de continuidade em modos énicos da prática, reafirmando desta maneira que a unidade dos valores e dos padrões de conduta beneficia a identidade de uma sociedade. Entretanto, no meu entender, e a partir da experiência de terreno, noto que a prática padronizada impede a manutenção de padrões culturais específicos de cada modo comunitário de fazer coco. Esta reflexão remete-me para a valorização da minha escolha de aceder à necessidade de garantir lugares múltiplos e diferenciados para cada modo de fazer. Já que as políticas culturais têm falhado ao eleger alguns poucos grupos como representantes de um padrão que não é universal, a verificação multisituada e multifacetada deste fenómeno complexo assim se justifica. O modo centralizado de ações gerenciais da cultura tem alimentado conflitos internos nos grupos de tradição, que recorrem à legitimação dos seus fazeres pela inclusão no mercado de imagens de marcadores da identidade local, regional e nacional. Considero ainda que, no caso dos cocos do litoral de Pernambuco, por exemplo, as suas tradições não se resumem a aprender uma canção, um toque, ou um modo de dançar e vestir-se. A prática exprime *in loco* outras nuances que impedem que uma peça de guarda-roupa a que se possa lançar mão em dado momento, por conveniência, se possa depois esquecer em qualquer lugar desse simbólico baú de recordações da identidade nacional. O coco, por mim observado em terreno, refere sentimentos, vivência e compromissos com posicionamentos políticos, de cariz religioso ou ideológico de classe, raça e credo.

A ideia de turista na interpretação da história da noção de identidade de Bauman ([1996] 2003) pode ser refutada aqui para estas pessoas que ativam o coco *como parte significativa nas suas vidas*, diferentemente do que acontece para outras pessoas que, de modo distinto ativam o mesmo coco *para as suas vidas*. Na primeira metáfora (*do coco ativado nas suas vidas*), a dos praticantes énicos de vínculos herdados e adquiridos como seus fundamentos de vida, o coco constitui *as suas* histórias e sentidos de vida, e não fazem uso do coco sem vínculos com as suas próprias identidades, as suas memórias, os seus laços familiares de parentescos, as suas crenças e modos de pensar. Claro que a dinâmica da sociedade globalizada e capitalista desafia este tipo de vínculo. Mas ele existe como que ativado num mundo paralelo, e principalmente quando este é estimulado no seu coletivo comum por ações religiosas. Pois que, do mesmo modo que se possa conceber que tradições sólidas pré-modernas não sobrevivam às ações

ostensivas dos padrões modernos, nacionalistas e pós-modernos, por certa fragilidade de seus mecanismos de continuidade frente a tecnologia, não se pode afirmar que esta tecnologia ideológica global seja totalmente eficaz, superior e eficazmente alienante, diante de outras formas de fundamentalismos que se possam fechar em coletivos de ilhas, tribos, e instituições ideológicas periféricas que deles façam uso. Como exemplo, e dado patente por mim percebido em terreno, o coco vê-se atualmente reforçado pela dinâmica de fragmentação global dos comportamentos e estilos de vida religiosos, que reagem como efeito secundário da secularização e de perspectivas pós-modernas que promovem a organização de grupos ou tribos de comportamento ou ideologias identitárias. Tais efeitos secundários e resultantes dos processo de mercadorização e globalização projetam-se nos modos de uso e fins de apropriação da prática e ou de sua relação com marcadores referenciais herdados dos mais antigos ou discursados pelos centros de poder. Esta dinâmica de fragmentação passa a ter utilidade ambígua e velada segundo arenas de relação de pessoas que de um lado assumam representar publicamente um valor prático de uso mercadológico do coco, ou de outro lado, assumam representar intimamente um fim simbólico de afetividade, identidade e fundamentalismo – tal como Pombo Roxo (em 2004) declarou estrategicamente saber diferenciar o coco artístico do coco litúrgico, segundo o contexto ou a projeção social que demande suas ações performativas. A busca de respostas no plano religioso agregado, ou próprio do coco, emergiu neste estudo como elemento fundamental a verificar a partir do contexto da liturgia da *jurema sagrada*, que adquire neste início de século um novo formato de continuidade no qual o coco figura. A dinâmica de adesão a práticas religiosas alternativas mostra-se como tendência crescente deste início de século 21 através de demandas pessoais nutridas por arenas virtuais e presenciais que suprem os espaços deixados pelo vazio da vida global. Neste plano de representação o coco integra um marcador de referências do homem com o seu lado divino de se relacionar com a vida.

Relativamente à segunda metáfora proposta, do coco ativado para as suas vidas, a categoria de praticantes constitui um grupo mais alargado de aficionados e atores, abrangendo pessoas desconectadas com outras formas e motivações emotivas de fazer o coco. Neste grupo integra-se a ideia de turista de Bauman (2003) por representar um estilo e modo de viver as coisas da vida. Num sentido, o coco representa para essa parcela da sociedade uma simples oportunidade de experimentar algo que proporcione

uma fuga do convencional do cotidiano. São brincantes sazonais que recorrem ao fazer coco, ou ao brincar coco, como modo ou recurso simbólico de apropriação de imaginários eleitos como significativos, a cultuar politicamente. As pessoas deslocam-se de lugares longínquos e de contextos de vida diversos para viver experiências sugeridas em prateleiras de agências de entretenimento ou difundidas pelos média como terminais de realização consumível. Para essa parcela da sociedade global, o coco não é nada mais que um estímulo pontual e exterior às suas realidades. A liberdade do turista (Bauman [1996] 2003) promulgada pelo capitalismo consumista de experiências simbólicas revela-se nesta abordagem como o reflexo de um processo alienador de multidões que agem e reagem sistematicamente, de forma previsível, segundo ordenamento superior de setores que dizem o que se deve pensar, tal como propõe a teoria do agendamento (Wolf 2001). Sob este escopo, a teoria do agendamento pressupõe que as notícias ou outros conceitos difundidos socialmente são como são porque os veículos de comunicação nos dizem em que pensar, como pensar e o que pensar sobre os fatos. Assim, presumo, como premissa conclusiva, que o público consumidor de conceitos globais de coco o faz por estes conceitos estarem na agenda atual das políticas públicas e da indústria do entretenimento, visto que em anos anteriores o coco não era nada além de coisa de pobre, negro, índio e mestiço, ou seja, sem valor social.

Ainda como últimas prerrogativas, neste estudo, sublinho o apontamento de que as metáforas permeiam valores comportamentais que associam o jogo, com a brincadeira, com a gira e com o coco como vetores orientadores de uma categoria do todo que poderia suprir a ideia de uma identidade coletiva. Sob esta perspectiva, o termo jogo surge neste estudo em alusão à metáfora que a ele se reporta. Segundo Huizinga (2000) o *jogo* é mais antigo que a consciência de cultura, pressupondo mesmo ser a representação da organização humana em sociedade. A ideia de jogo assume uma amplitude de sentidos constituindo espaços de articulação de conhecimentos e interesses em diversas arenas das relações humanas. Os jogos populares estão sempre em transformação incorporando criações anónimas das gerações que se vão sucedendo (Kishimoto, 2003). A história das práticas populares de tradição oral faz no nordeste do Brasil uma apropriação da ideia de diversão para a vida cotidiano das classes pobres de procedência indígena, negra e mesmo mestiça, deixando margem para conjecturar ser uma forma de reduzir o valor cultural destas categorias para um plano de

irresponsabilidade e pouca cognição. Esta consideração assume caráter político de contenção e distanciamento do outro. A ideia de jogo em tais arenas de juízos de valor revelou-se um marcador de identidade apropriado ao perdedor desse confronto social. Jogar, nestes termos redutores, implicou pensar em diversão, prazer e contextos pontuais, sem objetivo maior. O ícone desta personalidade arbitrada no imaginário coletivo é o Zé Pelintra, entidade mestre da jurema e da umbanda. Misto de homem e de espírito, que manifesta-se em rituais de esquerda ao som do coco. A sua história resgata uma faceta da personalidade associada ao pobre, ao índio, ao negro, ao mestiço, ao vadio, ao presepeiro, ao malandro, enfim ao boêmio. Esta faceta revive-se pelo exercício da mediunidade em meio de toques de tambores e chacoalhar de maracás e ganzás, em contextos íntimos de residências ou casas apropriadas para as liturgias regradas pelas sonoridades dos cocos e o rodopiar dos corpos ou giros coletivos em cantorias de *pergunta e resposta*. O Zé Pelintra tem muitas histórias, mas todas elas se referem a um homem comum, de comportamento movido por manejos, táticas e espertezas onde a habilidade do jogo é uma dominante. De modo que esse seu dom permeia as necessidades humanas de melhor se portar, hábil e resolutamente em diversos contextos da vida: da dança à luta corporal, da maleabilidade à coragem de livrar-se de situações difíceis, da devoção à sensualidade, da fidelidade incondicional à desconfiança e mesmo à própria vingança. Assim, a metáfora do jogo aparece nas falas e nos comportamentos do senso comum, sendo evidenciada quando associada a práticas do povo de pouca instrução formal eurocêntrica, mas cheias de sabedoria do mundo.

O próprio conceito de folclore absorveu um plano distintivo entre o que é erudito e o que é popular. Sob este preceito, o jogo de usos das palavras invade supostamente o imaginário acerca de formatos diversos de entendimento e valoração do fazer de classes submissas. Esse poder simbólico advindo da sabedoria e *esperteza* populares assume a conotação de *ciência*, uma ciência popular que poucos conseguem absorver, pois ela está emanada de influências imateriais dos espíritos mestres. O conceito popular de jogo também está emicamente apropriado como real competência destes indivíduos. Esta competência está presente e é referida na tradição oral do jogar, mencionando o saber intuitivo ou adquirido de nuances do jogo. Este saber implica atestar certo poder de fluência no versar e rimar das palavras e entoar das melodias que se tornaram, através do conceito de nacionalismo, marcos de referência e representação da identidade local. Sob esta perspectiva, a imagem de cantador habilidoso veio a ser projetada em planos

do nacional e do supranacional quando o interesse das políticas culturais vislumbrou divulgar em jeito mítico o carácter do povo nordestino. Por ser um elemento folclórico, o jogo expressivo dos coquistas assume características de anonimato, tradicionalidade, transmissão oral, conservação, mudança e universalidade que de algum modo pairam no ar, influenciando diretamente a formação da identidade sociocultural por um resgate dos valores identitários e da preservação de valores sociais de, neste caso, classes sociais outrora desfavorecidas.

Enquanto prática expressiva, o coco revelou ser um jogo contido na brincadeira, como também uma brincadeira proveniente do jogo. Estaria assim o jogo do coco enquadrado numa qualificação do irracional e instintivo da personalidade do homem? Os comportamentos funcionais desenvolvidos sem associação direta do compromisso organizacional, tais como o treino, a aprendizagem, o exercício e desenvolvimento de habilidades, competências e etiqueta, e ainda status, também podem ser percebidos como práticas de diversão, de brincadeira e entretenimento quando a arena de realização se mostra perceptível como não-convencional ou não-implicada à satisfação direta, ou visível, da regra social, trabalhista ou de relação interpessoal. Na sua história, esse conceito – de brincadeira – tem sido associado ao comportamento infantil, de idade etária ou cognitiva, nas formas de jogos e divertimentos (brincadeiras), como reprodução mimética do mundo da razão, tal como supostamente a sociedade concebe em juízos de valor. O mundo racional, é, por seu lado, concebido como fundamento da ética de comportamento organizacional próprio de ambiente estrutural de adultos. O que faz do coco, mesmo percebido em cumprimento de papel e função social, um fenómeno a perspectivar como uma forma de jogo, de brincadeira, de diversão, vulgarmente relacionado com atividades irresponsáveis, praticadas em tempo livre, daquelas que não podem ser percebidas como meritórias de crédito social. Kundera observa que o comportamento humano é moldado por construções sociais e que elas são ilusórias, e que persegui-las como um compromisso não torna o indivíduo mais feliz (1991). No entanto, as pessoas buscam, pelo ato de jogar e brincar, a sensação de vivenciar essas ilusões. No livro *A brincadeira*, este autor estampa motivos comuns da vida, que envolvem buscas, decepções, sentimentos, ressentimentos, amor e vingança, como estados emotivos e motivacionais que são eventualmente apropriados em metáforas da vida, e projetados sobre o brincar e o jogar. Estariam, sobre a brincadeira, visíveis valores antagónicos aos da solidez e da fluidez tal como verificados por Bauman

([1996] 2003)? O brinquedo problematiza o que deve ser levado a sério? Que metáfora da personalidade se enquadraria neste perfil, a do vagabundo, a do peregrino ou a do turista, sugeridas (Ibid.)?

Sob este foco de apreciação o fenómeno coco enquadrar-se-ia num mecanismo social que permitisse o exercício de um jogo complexo de articulação de valores e papéis sociais e afetivos de inclusão e valoração significativa do seu fazedor, o *brincante*. Este jogo, no qual o brincante percebe o mundo e o capta cognitivamente através de óculos sociais que o facultam aprender, apreender e compreender o paradigma organizador do seu grupo é a função primordial em cena. Proponho, para este foco e apreciação do coco, que tal processo de cognição também possa ser percebido enquanto jogo, pelo seu carácter performativo, justificando o porquê deste fenómeno (a brincadeira do coco) recorrer a um mimetismo da realidade quotidiana, como também a uma exposição humorística e caricata dos indivíduos envolvidos e dos seus comportamentos no dia-a-dia. Seria um modo de manutenção e continuidade do sistema social, ou uma forma de reação contra ele?

Entretanto, o universo por mim verificado da prática do coco contempla outro termo chave, que embora igualmente referido, pouco se tem ideia do que seja. Este termo é a *gira* – termo que existe no vocabulário corrente local, e que assume uma forma expressiva que diretamente conduz o pensamento ao que é arbitrado como do pobre, do negro, do xangozeiro. A palavra *gira* no seu sentido coloquial gera certa desconfiança, repulsa e até mesmo medo. Acerca deste termo pouco se sabe, mas de imediato o seu uso aciona metáforas do que não é cristão, ou do que está envolto em significados temerosos, e que assim não deve ser desejado ou praticado. A *gira*, enquanto metáfora representativa de um universo perceptivo da vida e da personalidade do *povo de santo*⁸⁹, extrapola seu sentido literal de movimentos circulares em grupo, como danças próprias de índios nativos brasileiros, ou como no girar o corpo em torno de si próprio (tal qual brincadeira infantil, ou na busca de testar o desequilíbrio físico). A *gira* implica espaços e arenas de conflito onde se busca evidenciar um equilíbrio. A *gira* constitui-se de mecanismos promotores ou indutores de refrega social, intercultural ou interpessoal, ou, mais propriamente, é utilizada para identificar uma prática ritual religiosa de culto a espíritos, presente na umbanda e principalmente na jurema sagrada,

⁸⁹ Iniciados em liturgias afro-brasileiras ou afro-indígenas. Com base em minha experiência em terreno o termo *povo de santo* nutre definição ética para adoradores e devotos de espíritos e mestres – classe de cidadãos que a igreja e outros mecanismos dominantes difundiram como demoníacos e medonhos.

a prática religiosa vinculada à pajelança indígena, que referi. Coloquialmente, de modo genérico, a utilização do termo gira evoca no imaginário do senso comum, a partir do substantivo composto *gira de mestre*, uma relação específica a cultos afro-brasileiros, predominantemente em reverência a entidades espirituais durante o ritual religioso da jurema sagrada e da umbanda – religiões que Roberto Motta definiu como *Indo-afro-brasileira em contexto urbano* (Motta 2005).

Sob o título *joga o coco na gira de mestre*, este estudo busca perspectivar compromissos com as vozes de praticantes do coco, e não primordialmente com o místico e o exótico das suas ações, no intento de humanizar a interpretação etnomusicológica do discurso etnográfico em vez de institucionalizar e ou discutir/desafiar categorias musicais. No entanto, ainda assim, para este entendimento fez-se necessário esboçar nestas considerações finais uma exposição de categorias definidoras, que *in loco* materializaram metáforas de imagens identitárias.

Na sua representação social, nos espaços percorridos no nordeste de Pernambuco, o coco revelou ligações e motivações religiosas, emotivas, simbólicas, ideológicas, económicas e políticas na construção de identidades individuais e coletivas em planos centrais e locais. Nesta construção colaborativa etnomusicológica foram contemplados modos de perspectivar a vida, não descurando, necessariamente, a importância do som para a experiência social revelada pela voz de indivíduos e grupos massificados por sistemas político-ideológicos iniciados desde o tempo longínquo da colonização. A informação colhida, e os dados analisados, seguiram primeiramente a minha competência de perspectivar a prática pelas suas nuances musicais de carácter melódico e principalmente rítmico, emergindo nelas figurações componentes expressivas de uma linguagem musical de tradição popular apreendida pela oralidade.

Enquanto música, o coco tende a ostentar uma organização predominantemente binária a partir do carácter expositivo do seu tema cantado, maioritariamente em formato de pergunta e resposta. Este modelo expositivo constitui, na minha análise como um vetor essencial para o entendimento do seu carácter participativo, visto beneficiar de um perfil de responsório ativo e participatório da coletividade. A parcela dos intervenientes *respondentes* confere o carácter de brincadeira da prática, por sobre esta projetarem modos diversos e abertos de interação no dançar, entoar, e mesmo no percutir a solo com diversas partes dos seus corpos. Percussivamente, a prática do coco fundamenta-se no bater e rebater em diálogo ou reforço por dobramento de rifes ou

efeitos advindos da articulação vocal do cantador, que se torna assim o centro organizacional da performance. O tambor de rebate e o preenchimento padronizado das pulsações elementares pode ser substituído por qualquer outro material que possa emitir timbre *aceitável* em altura preferencialmente grave. Ao lado do material sonoro grave e funcional a que me refiro como próprio do tambor do coco é fundamental agregar um instrumento de timbre brilhante e estridente, geralmente com fichas e chocalhos. A função de preenchimento sonoro em timbres característicos e registos agudos é funcionalmente representada pelo ganzá, mas também por caracaxás, maracás, mineiros ou pelo tinir das fichas do pandeiro. Este instrumento em particular, o pandeiro, foi emicamente referido como peculiar ao coco pela possibilidade de conferir ao cantador a participação no solo, sem uma dependência de reunião de outros instrumentistas, principalmente quando em contextos específicos como os de cantoria em pátios de feiras ou interiores de ônibus. Esta assertiva proferida pelos próprios coquistas (Pombo Roxo, Zeca do Rolete, Zé Negrinho, etc.) revela que a cantoria de emboladores é parte integrante da arte criativa dos cocos pelo poder de versar dos coquistas em contexto predominantemente laboral e autônomo de subsistência. Os tambores e chocalhos, tais como ganzás e maracas, passaram assim a constituir no imaginário coletivo das políticas públicas e da indústria do entretenimento como marcadores e prerrogativas de uma legítima interpretação dos cocos, por se concentram visualmente numa formação supostamente necessária e assim já aceite. Este dado é efetivamente fundamental para a problematização, pois já que na realidade em nada significa para os seus praticantes o uso obrigatório de instrumentos musicais. O mais importante neste sentido é a função sonora do que deva ser acionado em representação da intenção rítmica e timbrica a partir da cantoria. Percebi no terreno que os elementos musicais mais referidos dos cocos estão associados a funções sonoras da componente rítmica e dos timbres a partir da cantoria. E que estas funções projetadas nas vozes e nos instrumentos assumem um caráter de fundamento para um jogo de acentuações e de deslocação destas acentuações no decorrer da música, segundo a linha interpretativa emanada do cantador. Esta componente rítmica segue, nos exemplos que pude verificar, uma estrutura de acentuações contramétricas em ritmo predominantemente binário simples, que pude interpretar segundo as frases cantadas. Percebi haver neste uso diferenças interpretativas (sotaques) possíveis de serem percebidas entre os diversos cocos: do litoral norte com a fronteira com o estado da Paraíba; do litoral propriamente dito e da área central deste, onde está localizada a Região Metropolitana do Recife; e do litoral sul do estado, em

fronteira com o estado de Alagoas. Na busca de melhor representar o complexo interpretativo dos cocos, antes pouco percebido pela sociedade, optei por apontar traços culturais de uma linguagem musical associada a grupos humanos de mestiços, de índios, de negros ou brancos do lugar tal como geograficamente a historiografia oficial apontou, considerando de norte a sul do litoral a relação entre a prática expressiva e a concentração de devotos e casas de *jurema sagrada*.

A música enquanto parte importante da identidade humana tem aplicação direta nos modos de expressar e manter diferenças e semelhanças, influenciando a construção de marcadores da identidade individual no interior e no exterior do coletivo de grupos sociais diversos, fortalecendo o sentimento de pertença étnica ou cultural em processos projetados na noção do *nós partilhado* diante do *outro*, de modo a estabilizar marcadores de identidade coletiva do nós na sociedade (Lundberg 2010: 40). De modo geral, após o processo inicial de folclorização, o coco não figurou como marcador identitário do estado de Pernambuco, estando, antes, associado a manifestações desorganizadas de classe pobre e de baixa renda, as quais eram concebidas pelo senso comum ainda guardar referências fortes a tradições do passado. A sua ativação periódica foi apropriada individualmente pela sociedade em vários locais visitados nos períodos juninos estando invisível em períodos diferentes deste mesmo, animando no entanto outras celebrações das referidas classes sociais. As referências simbólicas a seu respeito, a partir dos testemunhos dos interlocutores colaboradores neste estudo, levam-me a considera-la uma expressividade centrada na ritmica do bater forte e contramétrico da percussão, que lhe conferiu uma suposta ligação com o xangô, e posteriormente com a umbanda. No entanto, esta marca identitária acionada por perspectivas do senso comum desconsiderou o coco no seu carácter identitário em sentido estrito da terminologia, ficando o coco, ainda assim, invisível no seu vínculo religioso com o catimbó e/ou com a jurema sagrada. Na literatura folclorista referida a visibilidade é associada aos intervenientes em descrições de toques e algazaras em conexão direta ou influenciada por liturgias afro-brasileiras, referindo contextos de negritude. O coco, sob tal perspectiva, resumia-se a imagens de manifestação e reunião dos seus fazedores, não se evidenciando nos discursos dos seus referentes qualquer menção de preocupação de prática identitária. Os motivos de interesse de tais descrições centravam-se em elementos de classificação de juízos associados a comportamentos de género, entre homens e mulheres, e muito menos em detalhes de prática performativa. Com a

projeção da umbanda, a partir de 1908 surge mais nítida uma relação dos eventos praticados com as pessoas dos terreiros, com juízos associados aos adoradores de espíritos da umbanda e dos xangôs. A questão de um vínculo indígena não era, no entanto, ainda, cogitada. Em percursos politicamente sustentados, as referências aos cocos emergiam em contextos socialmente definidos de forma esporádica aquando de ações policiais no combate à malandragem e à desordem. A prática continuou virtualmente invisível, por boa parte da primeira metade do século 20. Por volta de 1938, uma intervenção política no estado de Pernambuco fechou muitos terreiros. A polícia apreendeu pertences dos rituais e prendeu praticantes e líderes religiosos sujeitando-os a toda a ordem de violência. A igreja católica tolerava os hábitos dos seus praticantes por conta de um processo atuante de sincretismo intercultural que promovia a aculturação de tendências comportamentais religiosas. Neste sentido, alguns dos exercícios remanescentes desta tolerância, por mim observados, foram as procissões do catolicismo popular denominadas emicamente *acorda povo*, que dão a oportunidade aos integrantes de classes subalternas de ter uma espécie de autonomia relativa das suas identidades centradas numa religiosidade própria predominantemente vinculada à devoção sincrética a santos da igreja, com destaque para a imagem de São João Batista. O coco veio a reforçar a sua função de equipamento de expressividade política por volta da década de 1980, através do engajamento de militantes de combate comportamental ideológico contra a ditadura, dos governos militares. Neste período o coco figurou como manifestação popular de integração e de mobilização da opinião em bairros suburbanos. As palavras de ordem destes movimentos eram movidas pela ideia fundamental de *liberdade de expressão*. Pela sua estrutura musical e expressiva de carácter participatório, integrando o coletivo, os cocos contribuíram como mecanismo cultural de propagação de ideologias de resistência por consciencialização política. As metáforas contidas nas suas músicas foram politicamente acionadas. A sua prática, dispensando aprendizagem prévia para brincar coletivamente, ausência de formalidades e organização prévia em espaços específicos, apresentou-se com carácter social favorável. O seu uso político revelou-se, assim, uma prerrogativa natural.

Em espaços paralelos, no entanto ainda em arenas centrais, nacionais e supranacionais, o coco, quando desconectado do universo social dos brincantes étnicos, faz parte de recursos académicos de tendências constituintes de testemunhos de identidade nacional. Assim, o coco viu-se contemplado como prática coreográfica

estereotipada, marcadora de identidade como que oficial local e nacional. As escolas adotaram o coco enquanto elemento da tradição de identidade nordestina no seu atributo como *dança coreográfica da tradição oral*, vindo a figurar metodologicamente do mesmo modo como fora desenvolvido pela folclorização. Esta aproximação como performance expressiva do corpo permitiu ao coco figurar em estudos de folguedos e danças populares, vindo a ser categorizado como coreografia fixa. Tal literatura escolar adotou para o coco uma perspectiva estética moldada por uma cultura do espetáculo, com carácter presentacional, a apreciar. Nestas representações, o coco revelou ambivalências nos modos da sua apropriação quotidiana pelos seus intervenientes, que, em cada um, poderiam projetar-se à vez na prática, com valores de turista, de vagabundo ou de peregrino, para usar as imagens propostas por Zygmunt Bauman ([1996] 2003). A consciência de estilo de vida almejada pelos coquistas que entrevistei tenderam a corresponder a conceitos de competência e desempenho respaldados pelas políticas públicas e a oportunidades sociais. Deste modo, suas conquistas sociais estiveram associadas a uma busca de projeção económica após a indústria de imagens das políticas culturais se terem apropriado do coco como um dos produtos de divulgação do estado, da cidade, da nação. Na perspectiva do valor adquirido, os sujeitos com quem colaborei, nos dez locais visitados, revelaram-me conviver conflituosamente com o dilema do coco deixa de ser um fator de ligação com um padrão sólido e fixo da tradição, que na realidade nunca terá sido, para representar um vetor fluido de realização político-económica. Alguns coquistas com quem colaborei tenderam a apropriar-se progressivamente de um coco simbólico e representativo de valores utilizáveis como equipamento de mercado que, na atualidade, vêm ressignificando o seu fazer em prol de um lucro e não mais em função de uma realização pessoal e intimista como compromisso afetivo e ideológico fundado na religião e na tradição de um grupo. Observo porém que ainda há muitos estigmas e modos de afetividade agregados a mitos das festas dos cocos, o que revela haver preconceitos a vários níveis, relativamente à expressividade deste fazer.

De modo similar ao que aconteceu no passado, o padrão da tradição de coquistas ainda estabelece funções essencialistas de cumprimento ritual, seja de caris religioso ou de manutenção e continuidade da tradição. Porém, surge na atualidade um novo perfil de coquista, que tem o coco apenas como um utensílio pontual, de inclusão em planos simbólicos de realização profissional. Surgiram, no meu universo de observação, grupos não locais que vindos de partes distintas formam linhas que motivariam estudos que

poderiam ser eventualmente subvencionados por fontes de financiamento nacional, os grupos e os seus estudiosos, para promover os seus interesses pontuais de sucesso profissional performativo ou académico. Esta assertiva da minha parte emerge do fato de grupos e artistas do sul e do sudeste do Brasil não dispensarem melhoras aos praticantes locais que os ensinam a partir dos seus saberes em troca de alguns momentos de reconhecimento social, relegando estes a uma mendicância potencial por estarem presos e dependentes de ajuda externa para serem ou se sentirem artistas intérpretes das suas próprias culturas identitárias. Os parâmetros de relação com o seu espaço micro e macro social transforma-se de uma invisibilidade táctica, para uma estratégia de visibilidade. Este estado de coisas viabilizou projetos políticos locais do estado de Pernambuco, como o benefício cultural designado *Mestre Griot*⁹⁰ para aqueles elegíveis como património vivo da cultura popular. Esta categoria de benefício agrega-se a uma ascensão conceptual de visibilidade dos brincantes e dos coquistas em geral como critério de reconhecimento social nos seus grupos de origem e fora deles. O benefício provindo das políticas públicas gera expectativas de possibilidade dos coquistas obterem recursos financeiros e tecnológicos, ou formas de participação melhor produzidas, em palcos de espetáculos da elite intelectual por todo o Brasil e mesmo no exterior. Este fato interfere e influencia nos mecanismos de aceitação e status agora perspectivados pelos coquistas. Tal formato de ações públicas gera novas produções em função de nova demanda de inclusão no mercado fonográfico local, e global. Tal arena de intervenção dos centros de poder nos mundos individuais do fazer coco repercute-se, desde então, na preocupação com uma agenda de shows mais ativa e consequentemente, com uma difusão maior da imagem individual, como cantador, interprete e compositor. A imagem individualizada sobrepõe-se ao antigo ideal do anonimato coletivo. E da resultante associação do seu lugar de origem com o seu nome, politicamente e economicamente em destaque em arenas mobilizadas pela comunicação de massas, o status da sua comunidade recebe um atributo pelo sucesso da sua pessoa, passando a recair sobre ele um papel de principal vetor de identidade local. O cantador verá-se-á simbolicamente resguardado por um crédito de *natural competência de performance* que o seu grupo comunitário passará a reverenciar. Este contexto revela

⁹⁰ No Brasil é comum o uso de palavras de ordem que mobilizem o imaginário a partir de critérios de prestígio social delegado pela classe dominante. E no caso do programa Mestre Griot, o critério de valoração está no uso de termo icónico de origem africana, como parte de uma cultura instituída de dar valor identitário às origens culturais brasileiras pelo imaginário de uma suposta tradição negra, em detrimento das origens nativas ou de outra ordem do seu beneficiado.

uma inversão entre um modelo social fechado, sem visibilidade pelo anonimato, que dava força ao seu grupo como categoria de classe, para a atual tendência de um modelo aberto e disperso no qual a invisibilidade está em se perceber alguma força política do conjunto social desta classe, pois a eleição de um ícone concentra nesta figura um poder inexpressivo dos interesses do conjunto de brincantes. Os artistas assim fomentados, nutrirão novas ordens de interesses em terrenos da indústria das imagens, das políticas culturais e de um comércio onde a individualização é a dominante.

Para considerar o valor do coco na sociedade importou verificar o possível impacto no quotidiano de cantadores de um fenómeno que esteve, de certo modo, invisível nas dinâmicas da sociedade brasileira, e principalmente pernambucana, desde o tempo da colonização. Constatou-se neste estudo que após o início do século 20 foram registados fenómenos sob argumentações hipotéticas sobre testemunhos de séculos anteriores acerca de reuniões de negros alforriados ou reunidos em quilombos e senzalas como geradores do coco (Vilela 1980; Carneiro 1982; Andrade 1984; Ayala 1999; Ayala 2000). O reconhecimento do valor cultural significativo de construção e representação de imagens de identidade nacional, junta no coco – como este estudo documenta – o elemento cultural português e de outras nacionalidades da Europa, agregadas a elementos de matizes negro-africanas e indígenas distintas. Este dado leva-me a considerar que no Brasil tardou o reconhecimento do elemento nativo que foi substancialmente prejudicado pela nulidade da sua participação na edificação havida da identidade nacional. Este fato mostrou-se provocado e estratégico, anulando a voz ativa e representativa dos nativos nos seus direitos. A história oral registou maus tratos, e a história oficial legitimou em carta magna a negação de privilégios a terra, a direitos de cidadania e a representatividade cultural, enquanto outros grupos humanos que posteriormente ocuparam o país adquiriram direitos civis proporcionais conforme o seu poder de organização política. Este dado permite concluir que no Brasil houve elementos estrangeiros, imigrantes, que receberam maiores créditos para a construção da imagem nacional do que os dos indígenas. Diante da necessidade de dar voz ao povo, como forma de negociar conquistas relativas, ainda que irreais, os conceitos de tradição e de legitimidade cultural da memória popular foram centralizados nos grupos humanos imigrantes de origem negro-africana, aos quais foram dados status simbólicos de elementos basilares de identidade nacional – padrão primeiro de personalidade cultural para toda a expressão imaginada como de procedência brasileira.

Ainda vigente nos dias de hoje, este processo demonstra o uso da memória oficial como equipamento organizacional de controle e de re-ordenamento continuado do sentido contido no conceito de brasilidade. Este fato impacta nos modos de verificação da produção oral e numa construção teórica do comportamento humano encontrado no litoral de Pernambuco. Principalmente quando cantadores da parte sul do litoral de Pernambuco, entre os quais cito Inspetor e Manuel Pereira (município de Ipojuca) e Zé Lagoa e Zé Ferreira (município de Tamandaré), guardam nas suas orientações do comportamento performativo de tradição oral com uma origem simbólica, como me contaram, um papel significante da cultura indígena sobreposta sobre a africana e a europeia. Para eles, o elemento indígena apresenta-se como principal vetor para as práticas expressivas que a literatura e os centros de poder associam como de origem negra no Brasil. Em exemplo cito o caso do samba que recentemente foi apresentado pelo estudioso Bernardo Alves Filho (2002) como originário do índio pernambucano, e não dos negros. Este argumento é corroborado em estudos tais como o de Kazadi Wa Mukuna (2004) que não encontra referências determinantes que desabonem o valor das culturais autóctones brasileiras como principais edificadoras do jeito brasileiro de expressão musical.

Relativamente ao fundamento religioso da jurema sagrada, a expressão religiosa que rege o coco, é interessante observar que no Brasil as ideias oficialmente apropriadas pela literatura das ciências sociais e políticas, nos domínios da Antropologia, Sociologia, Folclore, Políticas públicas e culturais, Comunicação de massas e tendências políticas de classe, servem, com raras exceções, ideologias preconceituosas ainda vigentes, talvez por influência de religiões judaico-cristãs, que reduzem o direito constituído de liberdade religiosa ao não reconhecer o valor distintivo de segmentos religiosos locais, aglomerando todas as práticas desta natureza no rótulo generalista de afro-brasileiros, ou no máximo afro-indígenas. Na prática, há elementos culturais negro-africanos que também detêm legitimação de cariz mediúnico, dado que relegam os iniciados na jurema sagrada, o povo de coco, a autodenominar-se umbandistas, muitas vezes levando-os a deixar de assumir vínculo com a jurema, ou a camuflarem-se como católicos na busca de evitar retaliações na sociedade. Este é um dos motivos pelos quais os coquistas tendem a dizer-se católicos, negando perante a sociedade, como me foi confessado, toda a relação com a jurema sagrada. Este fato implica, ainda no dealbar do século 21, conceber que o coco, no seu silêncio, representa ainda na atualidade um

estigma colonial do passado. Contextos político-sociais que condenaram o povo de coco, enquanto representantes e adeptos de uma linhagem de expressão popular indesejada pelos centros de poder, a uma invisibilidade das suas identidades, em arenas de relações pessoais e coletivas continuam a existir. Esta constatação revela o universo conflituoso que muitos dos oficialmente índios vivem ainda na atualidade. Com este estudo *do jogo do coco na gira do mestre* pretendo contribuir para uma abertura do conhecimento a este domínio sócio-cultural injustiçado que o campo científico da Etnomusicologia me permitiu aceder.

Bibliografia

Fontes impressas

- Alves, B. (2003) *A Pré-história do Samba*. Pernambuco: Petrolina.
- Andrade, M. (1934a) *Danças dramáticas, introdução e primeira versão*. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.
- Andrade, M. (1965) *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins.
- Andrade, M. (1972) *Ensaio sobre a música brasileira*. (3ª ed.) São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
- Andrade, M. (1976) *Música, doce música*. Matins/MEC.
- Andrade, M. (1983) *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: E. Italiana.
- Andrade, M. (1984) *Os Cocos*. São Paulo: Fundação Nacional Pró/Memória.
- Andrade, M. (1988) *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins
- Andrade, M. (1993) *Vida do cantor*. Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Andrade, M. (2002) *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, M.O. (2009) A Religiosidade Brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo sincrético. CAOS – *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 14 – Setembro.
- Andrade, M.O. (2002) *500 Anos de catolicismos & sincretismos no Brasil*. Trabalho de conclusão de pós-graduação pós-doutoral.
- Anderson, B. (1983) *Imagined communities: Reflexions on the origins and spread of nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1990) Disjuncture and difference in the global culture economy. In Featherstone, M. *Global culture*. London: Sage.
- Aragão, W.M. et al (1993) *Recomendações Técnicas para o Cultivo do Coqueiro*. EMBRAPA Tabuleiros Costeiros, Aracaju - SE.
- Ayala, M.I.N. (1999) Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados* 13 (35).
- Ayala, M.I.N. (2000) *Cocos: alegria e devoção*. João Pessoa: LEO/UFPB.
- Ayala, M.I.N. (2015) Reflexão sobre os Cocos do Nordeste: migração e zonas culturais. VI ENABET Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- Assunção, L. (2006) *O reino dos mestres*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Assunção, L. C. (1999) *O Reino dos Encantados – Caminhos: Tradição e Religiosidade no Sertão Nordestino*. Tese de doutoramento em Ciências Sociais (Antropologia), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC).

- Barros, C.M. (2004) *O movimento negro ao longo do século XX: notas históricas e alguns desafios atuais*. Wordpress.com
- Bastide, R. (1945) *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- Bastide, R. (1971) *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira.
- Bastide, R. (1974) *As Américas Negras*. São Paulo: DIFEL: USP.
- Bastos, C.R. (1971) *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira.
- Bastos, C.R., I.G.S. Martins. (2004) *Comentários à Constituição do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988*. 2 (3ªed.). São Paulo: Saraiva.
- Bastos, R.J.M. (2006) O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. *Música africanas e indígenas no Brasil* / R.P. Tugny e R.C. Queiroz (org.). Belo Horizonte: UFMG.
- Bastos, S.P. et al. (2006) *Filhos diferentes de deuses diferentes: manejos da religião em processos de inserção social diferenciada: uma abordagem estrutural dinâmica*. Observatório da Imigração 17.
- Bauman, Z. ([1996] 2003) De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hall e Paul du Gay (eds). Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. 1936-1955 (2000) A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Adorno et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de C.N. Coutinho. São Paulo: Paz e Terra.
- Bhabha, H. (1997) *Nazione e Narrazione*. Roma: Meltemi.
- Blacking, J. (1973) *How Musical is Man?* Seattle e London: UWPress.
- Blacking, J. (1952) Le sens musical. *Collection le sens commun*/ Pierre Bourdieu. Paris: Lés Éditions de Minuit.
- Blacking, J. (1987) *A Commonsense view of all music: Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge, New York: CUPress.
- Bliskas, F.M.M., R.S.S. Fernandes(1994) Situação atual da cultura e mercado de coco no Brasil. Atas do XIII Congresso Brasileiro de Fruticultura. 3 Bahia.
- Bloch, P. (1980) *Falar bem é viver melhor*. Rio de Janeiro: Pedro Bloch.
- Bloch, P. (1985) *Voz e fala da criança: no lar e na escola*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica.
- Bourdieu, P. (1979) *La distinction*, Paris: Minuit.
- Bourdieu, P., A. Darbel (1969) *L'amour de l'art: les musées d'art européennes et leur Public*. Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. (1986) *La Distinction critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bueno, E. (2003) *Brasil: uma história*. 2ª edição. São Paulo. Ática.

- Calil, C.A.M. (2005) *Viagem pessoal e missão institucional*. São Paulo: SESCSP.
- Campani, G. (ed.) (1996) *La rosa e lo specchio. Saggi sull'interculturalità*. Napoli: Ipermedium.
- Campbell, E. e L.E. Lassiter (2015) *Doing Ethnography Today: Theories, Methods, Exercises 1st Edition*. Malden: Wiley Blackwell.
- Carlini, A. (1994) *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- Carneiro, E. (1982) *Sambas de Umbigada*. Rio de Janeiro: Conquista.
- Carneiro, E. (1991) *Religiões Negras/Negros Bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carvalho, K.G. (2009) *Direito constitucional: Teoria do Estado e da constituição – direito constitucional positivo*. (15ª ed.) Belo Horizonte: Del Rey.
- Carvalhos, J.C.M. (1992) *O desenvolvimento da agropecuária brasileira: da agricultura escravista ao sistema agroindustrial*. Brasília: EMBRAPA-SPI.
- Carvalho, J.J. (1984) *Ritual and Music of the Sango Cults of Recife, Brazil*. Tese de doutoramento. Irlanda: Queen's University of Belfast.
- Cascudo, L.C. (1937) Notas sobre o Catimbó. Em Gilberto Freyre et al. *Novos Estudos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cascudo, L.C. (1972) *Dicionário do Folclore Brasileiro*. (3ª ed.) Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- Castelo-Branco, S. E. e J.F. Branco (eds) (2003) *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.
- Castro, J. (1967) *Homens e Caranguejos*. (1ª ed.) Porto: Brasília.
- Catecismo da Igreja Católica (1993) *Catecismo*. Petrópolis: Vozes.
- Certeau, M. (2000) *A Invenção do Quotidiano: artes de fazer*. (14ª ed.). Petrópolis e Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Coelho, J. P. (1978) *Dicionário de Literatura*. (3ª ed.) Porto: Figueirinhas.
- Coelho, T. (2004) *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. (3ª ed.) São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- Côrte-Real, M.S.J. (2000) *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*, Tese de Doutorado. New York. CU.
- Côrte-Real, M.S.J. (2010) Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos, in Côrte-Real, Maria de São José (ed.), *Música e Migração, Migrações 7*.
- Contier, A. (1991) Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980). *História em Debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro: ANPUH/CNPQ.
- Costa, F.L. (2005) *Fronteiras da Identidade: macaenses em Portugal e em Macau*. Lisboa: Fim de Seculo.

- Chomsky, N. (1965) *Aspect of the Teory of Syntax*. Mit Press.
- Chomsky, N. (1981) *Regras e representação: a inteligência humana e seu produto*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Diégues Júnior, M. 1902-1991. (2006) *O banguê nas alagoas: traços da influencia do sistema econômico do engenho de cana de açúcar na vida e na cultura regional*. (3ª ed.) Maceio: EDUFAL.
- Espin, O. O. (2002) *A Fé do Povo: reflexões teológicas sobre o catolicismo popular*. São Paulo: Edições Paulinas.
- Feijó, R. (1998) Loa em louvores do cinho: um contributo para a geografia da produção e a história da apreciação do vinho em Portugal / Rui Feijó. Douro: *Estudos & Documentos*, 3(6): 179-198.
- Fernandes, F. 1920-1995 (2008) *A integração do negro na sociedade de classes (o legado da “raça branca”) I*. (3ªed.) São Paulo: Globo.
- Fernandes, G. (1937) Xangôs do Nordeste: Investigação sobre os cultos Negro-Fetichistas do Recife. *Biblioteca de Divulgação Científica*, 13. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fernandes, G. (1938) *O Folclore Mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fernandez, F.O. 1933 (1965) *La africania de la música folclórica de Cuba: com 108 ilustraciones*. Cuba: Editora Universitaria.
- Ferraz, A.C.C. (2008) Registro histórico documental: parecer jurídico apresentado ao Governador do Estado de São Paulo (a questão do ensino religioso nas escolas públicas). In: *Ensino religioso em escolas públicas: impactos sobre o Estado laico*. R. Fischmann (org). São Paulo: Factash.
- Ferreira, A. B. H. (1986) *Novo dicionário da língua portuguesa*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ferreira, J. G. P. (2007) *A influência da performance vocal*. Belo Horizonte: Per Musi n.15.
- Ferreira, J.M.S. et al. (eds.) (1998) *Cultura do coqueiro no Brasil*. 2ª ed. revisada e ampliada. Aracaju: EMBRAPA-SPI.
- Ferreira, J.M.S. et al. (1998) Pragas do Coqueiro, In: Warwick, D.R.N. e L.A Siqueira (eds.). *Cultura do coqueiro no Brasil*. Aracaju: EMBRAPA-SPI.
- Souza, F.A.F. (2004) *O Xangô de 1938 no Recife de hoje: continuidade e mudanças musicais no contexto ritual*. Monografia de Especialização lato senso em Etnomusicologia. Recife: Núcleo de Etnomusicologia/Departamento de Música UFPE-Brasil
- Souza, F.A.F. (2007) *Hoje vamos tirar um coco com Ana Lúcia e Pombo roxo: perspectivas imaginadas do coco de roda globalizado em Olinda, Pernambuco, Brasil*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia. Lisboa: Departamento de Música FCSH/UNL Portugal.
- Souza, F.A.F. (2011) *Esquentando Tambores: manual de Percussão dos Ritmos Pernambucanos, sua escrita e tecnica*. Recife: Cel Editora.

- Ferretti, M. (2000) *Desceu na Guma: o caboclo no tambor de mina*. São Luís: EDUFMA.
- Fischmann, R. (org.) (2008) *Ensino religioso em escolas públicas: impactos sobre o Estado laico*. São Paulo: Factash.
- Freyre, G. (1973) *Casa grande e senzala. formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- Furtado, C. (1969) *Formação econômica do Brasil*. (4ª ed.) São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Galvão, I. (1995) *Henri Wallon: Uma Concepção Dialética do Desenvolvimento Infantil*, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Garcia, N.J. (1982) *Estado Novo - Ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola.
- Garcia, S.G. (2001) Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. *Tempo Social*. S. Paulo: USP 13(2):143-167, Novembro.
- Gardner, H. (1995) *Inteligências Múltiplas: a teoria na prática* (1ª ed.) Porto Alegre: Artes Médicas.
- Gaspar, L. (2012) *Os ciganos no Brasil*. Pesquisa Escolar Online. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Geertz, C. ([1973] 1978) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Giddens, A. (2002) *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Giddens, A. (1991) *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giffoni, M.A.C. (1964) *Danças Folclóricas Brasileiras*. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- Gilroy, P. (1993 a) Jewels brought from bondage: black music and the politics of authenticity, in *The Black Atlantic*. London: Verso.
- Gomes, R.P. (1977) *O coqueiro-da-baía*, (2ª ed.) São Paulo: Nobel.
- Gonçalves, J.F. (1998) Travassos, Elizabeth. 1997. Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro. *Resenhas*. MANA 4(2):165-167.
- Grout, D.J. (1984) *História de la musica occidental*. (2.ed.) Madrid: Alianza Editorial
- Guerra-Peixe, C. (1956) *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi.
- Guimaraes, E. (2005) *A língua portuguesa no Brasil*. *Cienc. Cult.* 57(2). São Paulo.
- Hobsbawm, E. (1998) *Sobre História*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Huizinga, J. (2000) *Homo Ludens – vom Unprung der Kultur im Spiel*. Johan Huizinga / tradução de João Paulo Monteiro. (4ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- IBGE. (1998) *Anuário Estatístico*. Rio de Janeiro: RJ.
- IBGE. (2007) *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Disseminação de Informações.
- Jenkins, L. (Org.) (2009) *Manual ilustrado dos instrumentos musicais*: tradução de D. Koishi e D. Zugic. São Paulo: Irmãos Vitale.

- Jorge, J.S. (1994) *Cultura Religiosa: o homem e o fenômeno religioso*, (2^a.ed.). São Paulo: Edições Loyola.
- Kishimoto, T.M. (2003) *Jogos tradicionais infantis: o jogo, a criança e a educação*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- Koetting, J. (1970) Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. In *Selected Reports* 1(3): 115-147.
- Krakowska, K. (2012) O Turista Aprendiz e o Outro: A(s) Identidade(s) Brasileira(s) em Trânsito. Universidade de Coimbra, P: *PORTUGUESE CULTURAL STUDIES 4 Fall* 2012.
- Kubik, G. (1979) *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações científicas do Ultramar/Centro de estudos de antropologia cultural: estudos nº10,.
- Kundera, M. (1991) *A brincadeira*. /Trad. H.V. Silva. (3^a ed.) Lisboa: Dom Quixote.
- Lindoso, D. 1932. (2005) *A utopia armada: rebelião de pobres nas matas do tombo Real*. (2^a ed.) Maceió: EDUFAL.
- Lima da Costa, F. (2005) *Fronteiras da Identidade: macaenses em Portugal e em Macau*. Lisboa: Fim de Século.
- Lira, J.T.C. (1994) A construção discursiva da casa popular no Recife (década de 30). *Análise Social* XXIX (127), São Paulo: USP. (3^oed.):733-753.
- Lopes, M.I.V. (2003) *Narrativas Televisivas e Interculturalidade*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Lundberg, D. (2010) Música como marcador de identidade: individual vs. coletiva, in Côrte-Real, Maria de São José (ed.), *Música e Migração, Migrações 7*: 27-41.
- Lühning, Â.E. (1989) *Die Musik im candomblé nagô-ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia*. PhD dissertation, Freie Universität Berlin.
- Madalena, J. (2013) *Resenha a "Identidade"*, de Zygmunt Bauman. Rio de Janeiro: Civilistica.com. 2 (4), out.-dez.
- Madeira, M.C.B. et al. (1998) *Coqueiro anão: da produção de mudas à colheita*. Natal, RN:EMPARN, Documento, 26.
- Maia, C.N. (2004) O Policiamento do Quotidiano: As Posturas Municipais do Recife, 1868-1887. V Encontro Nordeste de Historia. UFPE. *Memória & Historia*. ANPUH – Pernambuco: Associação Nacional de História / Núcleo Regional de Pernambuco.
- Marroquim, M. [1886-1975] (2008) *A língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco* / Mario Marroquim. (4 ed.). Maceió: EDUFAL.
- Matory, J.L. (2009) Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé *Pacific Review of Ethnomusicology Volume 14* (2009) Princeton: PUP.
- Menezes, H. (1937) Os moradores dos mocambos do sertão e do Recife, in *Diário de Pernambuco* 18-11-1937. Recife.
- Merriam, A. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston: N.U.P.

- MINISTÉRIO DA AGRICULTURA (2002) *Anuário brasileiro da fruticultura*. Brasília: MinC.
- Moraes, A.P. (2004) Inquisição no Brasil: casos das heresias da Colônia. *IX Encontro Regional de História – Biênio 2002-2004*. Paraná: Associação Nacional de História Núcleo Regional do Paraná – ANPUH/PR.
- Morgan, G. (1996) *Imagens da organização*. São Paulo: Atlas.
- Morin, E. (1969) *Cultura de massas no século XX*, Rio de Janeiro: Forense.
- Morin, E. (1986) *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Motta, F.C.P. (2006) *Teoria geral da administração* / Fernando Cláudio Prestes Motta, Isabella Gouveia de Vasconcelos. (3. Ed.). São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Motta, R.M.C. (1982) Bandeira de Alairá: a Festa de Xangô-São João e Problemas do Sincretismo. In: Moura, C.E. M. de (org.) *Bandeira de Alairá*. Outros Escritos sobre a Religião dos Orixás. São Paulo, Nobel.
- Motta, R.M.C. (2005) A Jurema do Recife: religião Indo-afro-Brasileira em contexto urbano. In: Labate, B. C. e S.L. Goulart (Orgs). *O uso ritual das plantas de poder*. Mercado de Letras: Campinas.
- Moura, R. (1981) *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte
- Napolitano, M. e M.C. Wasserman (2000) Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Rev. bras. Hist.* 20 (39): 167-189.
- Naves, S.C. (1998) *O violão azul*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Oliveira, P.A.R. (1985) *Religião e dominação de classes*, Petrópolis: Vozes.
- Oliveira, P.A.R. et al. (1978) *Evangelização e Comportamento Religioso Popular*. Petrópolis: Vozes.
- Oliveira Pinto, T. (2001) Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*. 44 (1). São Paulo: USP.
- Paleári. (1990) *Religiões do Povo: um estudo sobre a inculturação*. (2ªed.). São Paulo: Ave-Maria..
- Peirce, C.S. (2000) *Semiótica*. (3ª. ed.) São Paulo: Perspectiva.
- Peirce, C.S. (1993) *Semiótica e Filosofia*. (9ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Piaget, J. (1977) *the development of thought: equilibration of cognitive structures*. New York: Viking Press.
- Pieroni, G. (2002) *Vadios e ciganos, heréticos e bruxas: os degredados no Brasil - colônia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: Fundação Biblioteca Nacional.
- Pinto, C.M. (1995) *Saravá Jurema Sagrada*. Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Cultural, Recife: UFPE.
- Querino, M. (1988) *Costumes Africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- Queiroz, J.J. (org)(1984) *A religiosidade do Povo*. São Paulo: Edições Paulinas.

- Ramos, A. (1954) *O Folclore Negro no Brasil* (Demopsicologia e Psicanálise). Rio de Janeiro.
- Ramos, A. (1988) *O Negro Brasileiro*. Recife: Editora Massangana.
- Rêgo Filho, L.M. et al. (1999) *A cultura do coco-verde: perspectivas, tecnologias e viabilidade*. Niterói: PESAGRO-RIO 47.
- Rego, J.L. (1984) *O Moleque Ricardo*. (17ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1996) Ano 1, 392 (1-3) (jan./dez. 1829). Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
- Rice, T. (2003) Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, 47 (2) (Spring - Summer): 151-179
- Ribeiro, D. (1995) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, R. (1978) *Os Cultos Afro-Brasileiros do Recife*. Recife: MEC – Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.
- Salles, S.G. (2004) *A sombra da jurema. Um estudo sobre a tradição dos mestres juremeiros na umbanda de Alhandra-PB*. Dissertação de Mestrado. Natal: UFRN-Pgcs.
- Salles, S.G. (2010) *Religião, espaço e transitividade: Jurema na mata norte de PE e Litoral Sul da PB/ Sandro Guimarães de Salles*. Recife: O autor.
- Sardo, S. (2004) *Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados. O caso de Goa*. Tese de doutoramento. Lisboa: UNL.
- Saussure, F. (2001) *Curso de lingüística geral*. (30ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Schafer, R.M. (1992) *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP.
- Schmitt, C. (2007) *The Concept of Political*. Chicago: CUPress.
- Seeger, A. (1996) Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property. *Yearbook for Traditional Music* 28:87-105.
- Seeger, C. (1958b) *Prescriptive and descriptive music writing*. *Musical Quarterly* 44:184-95.
- Silva, E.P. (2012) Identidade profissional docente. *GT 20 Psicologia da educação*. UNESP. 35 Reunião Anual da ANPED. São Paulo.
- Silva, J.A. (2002) *Curso de direito constitucional positivo*. (21ª ed.). São Paulo: Malheiros.
- Silva, J.A.S. (2002) *Apontamentos para uma etnomusicologia de Exu*. Recife: Encontro da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- Silva, L.A. (2004) *Sedimentologia do Canal de Santa Cruz – Ilha de Itamaracá – PE*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- Silva, W.L. (2008) Carl Schmitt e o Conceito Limite do Político. *Kriterion*. 49 (118). Belo Horizonte: 449-455.

- Siqueira, S.A. (1996) A disciplina da Vida Colonial: os regimentos da Inquisição. *RIHGB* Jul/set, Rio de Janeiro 157 (392): 497-571.
- Smircich, L. (1983) Concepts of culture and organizational analysis. *Administrative Science Quarterly*, Ithaca, 28 (3): 339-358.
- Sobral, L.F. (1998) Nutrição e adubação do coqueiro, In: Warwick, D.R.N. e L.A. Siqueira (eds.). *Cultura do coqueiro no Brasil*. Aracaju: EMBRAPA-SPI.
- Soares, M.F. (2011) *Memorial da Professora Fátima Soares: Quando fala uma operária da educação*. Recife: Editora Nossa Livraria.
- Soares, M.F. (2014) *Retalhos de Vida*. Recife: Editora Nossa Livraria, o autor.
- Sodré, M. (1998) *Samba, o dono do corpo*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Mauad.
- Souza, C.D. (2009) Mário de Andrade: Turista aprendiz da musicalidade brasileira. Unicamp, *Campos* 10(2):125-140.
- Sow Alpha I. et al. (1977) *Introdução à cultura Africana*. Lisboa: Edições 70.
- Tinhorão, J.R.(1972) *Musica Popular: de índios, negros e mestiços*. Petropolis: Vozes.
- Travassos, E. (1997) *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor.
- Trindade, J. B. (2000) O samba dos antepassados: religião e música entre escravos. In: *Encontro de Musicologia Histórica (4.:2000: Juiz de Fora): anais / Org. P. Castagna (org)*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música.
- Turino, T. (1999) Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music, *Ethnomusicology* 43(2): 221-255.
- Turino, T. (2008) *Music as Social Life: the politics of participation*. London: UCP.
- Turner, V. (1974) *O processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.
- Turner, V. (1996) *Schism and continuity in an African society*. Manchester: MUPress.
- Ulloa Sanmiguel, A. (1998) *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Americas*. Rio de Janeiro: Multimais Editorial.
- Valente, W. (1954) *Marcas Muçulmanas nos Xangôs de Pernambuco*. Recife: Universidade do Recife, Faculdade de Filosofia de Pernambuco.
- Vandezande, R. (1975) *Catimbó: Forma Nordestina de Religião Mediúnica*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- Varnhagen, F.A. (1962) *História Geral do Brasil: antes de sua separação e Independência de Portugal*. I e II (7ª ed.). São Paulo: Edições Melhoramentos.
- Veblen, T. ([1899] 2007) *The Theory of the Leisure Class*. OUP.
- Vilela, J.A. (1980) *O coco de Alagoas: origem, evolução, dança e mobilidades*. Maceió: Museu Theo Brandao, UFAL.
- Vilhena, L.R. (1997) *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas
- Vygotsky, L.S.(1896-1934) (1993) Pensamiento y lenguaje. *Obras Escogidas*. 2. Madri: Visor.

- Wa Mukuna, K. (2008) Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. *REVISTA USP*. São Paulo. 77:12-23, março/maio.
- Warwick, D.R.N. et al. (1998) Doenças do coqueiro. In: Warwick, D.R.N.; L.A.Siqueira (eds.). *Cultura do coqueiro no Brasil*. Aracaju: EMBRAPA-SPI: 281-306.
- Wilges, I. (1989) *Cultura Religiosa: as religiões no mundo*. (9ªed.). Petrópolis: Ed. Vozes.
- Wolf, M. (2001) *Teorias da Comunicação*. (6ªed.). Lisboa: Presença.
- Zamacois, J. (1984) *Temas de Estética y de Historia de la Música*. (2.ed.). Barcelona: Editorial Labor.
- Zazzo, R. (1975) *Henri Wallon psicologia e marxismo / Psychologie et Marxisme*. Lisboa: Éditions Denoël/Gonthier.

Fontes eletrônicas (incluindo áudio e vídeo):

- Acervo histórico da Prefeitura de São Paulo: (acervohistorico@prefeitura.sp.gov.br).
- ANPUH 2015 - Associação Nacional de História Núcleo Regional do Paraná – ANPUH/PR.
- [www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-coordenada/inquisicao no brasil casos de heresia na colônia/alinepm.htm](http://www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-coordenada/inquisicao%20no%20brasil%20casos%20de%20heresia%20na%20colonia/AlinePM.htm)
- <http://pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-coordenada/Inquisicao%20no%20brasil%20casos%20de%20heresia%20na%20colonia/AlinePM.htm>
- Barros, C.M. (2004) *O movimento negro ao longo do século XX: notas histórica se alguns desafios atuais*.
- Wordpress.com. <https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/mangolin-o-movimento-negro-ao-longo-do-seculo-xx-2003.pdf>
- <https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/mangolin-o-movimento-negro-ao-longo-do-seculo-xx-2003.pdf>
- Bastos, R. J.M. (2013) Entrevista com o antropólogo e professor da UFSC, Rafael José de Menezes Bastos, sobre o livro *A Festa da Jaguatirica*, no qual ele recupera, imortalizando em partitura um dos mais importantes rituais fúnebres do povo Kamaiurá. Publicado a 23/09/2013.
- www.youtube.com/watch?v=JvD4r89NSX8
- Bastos, R.J.M. (2006) O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. *Músicas africanas e indígenas no Brasil* / R.P. Tugny e R.C.Queiroz (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG.
- https://books.google.pt/books?id=BfI_jQso0HkC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=artigos+cientificos+musica+indigena&source=bl&ots=CzVjIpOTIl&sig=XYB83NbjFkN9E0k7gZIN0nPWb5c&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjc3daIzaLJAhXFzRQKHaiPCd4Q6AEIOjAD#v=onepage&q=artigos%20cientificos%20musica%20indigena&f=false

- Bauman, Z. (London 25/06/2011) *Fronteiras do Pensamento: diálogo com Zygmunt Bauman*. Audiovisual produzido por BRASKEM. Porto Alegre UFRGS.
- Bloch, P. (2002) *Técnica vocal: fundamentos básicos – considerações iniciais*.
<https://pt.scribd.com/doc/74612227/TECNICA-VOCAL-Fundamentos-Basicos>
- Calil, C.A.M. (2005) *Viagem pessoal e missão institucional.*/ Secretário Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo.SESCSP.
ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/apresenta_frameset.html.
- Catimbó - Video das Missões sobre o Catimbó. Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 pelo Norte e Nordeste do Brasil, por iniciativa de Mário de Andrade: www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE. Decupagem em minutos de 12:26s ate 14:15s]
- Chico Sciens & Nação Zumbi - *A Cidade*
www.youtube.com/watch?v=UVab41Zn7Yc
- Coco ou Toré, documentado em povoado da Baía da Traição, na Paraíba. No vídeo das missões: <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>
- Correio Brasiliense:
www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/04/20/interna_cidades_df,298900/morte-de-indio-queimado-vivo-em-brasilia-completa-15-anos.shtml
- Dados oficiais da Prefeitura de Alhandra
www.alhandra.pb.gov.br/o-municipio/historia/
- Dado referido pela *Ação Educativa, Assessoria, Pesquisa e Informação* que busca promover direitos educativos, culturais e da juventude
www.acaoeducativa.org.br/relacoesraciais/intolerancia-religiosa/
- Diário de Pernambuco (2012): Depoimento em matéria do Diário de Pernambuco online: <http://www.diariodepernambuco.com.br>.
- Filipe Falcão (2012) Depoimento quando do falecimento de Zé Neguinho. Fonte:
<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/11/15/mestre-ze-neguinho-do-coco-morre-quase-esquecido-63746.php>
- Gilmar Santana: Dados obtidos pelo próprio Gilmar Santana, e também referidos no link: <http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/maracatu-estrela-brilhante-de-igarassu/>
- Governo de Pernambuco: www.igarassu.pe.gov.br/a-cidade/conheca-igarassu/
- Governo de Pernambuco. BDE:
www.bde.pe.gov.br/visualizacao/Visualizacao_formato2.aspx?codFormatacao=745&CodInformacao=915&Cod=1
- Graeff, N. (2014) Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira:o exemplo do Samba de Roda. Fundamentos rítmicos #594479.doc. *Musica e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. 9.
<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/286/194>

- Gidal, M.M. (2013) Musical and Spiritual Innovation, Participation and Control in Brazil's Umbanda and Quimbanda Religions, *Ethnomusicology Forum*, 2013.22 (2):232-253, <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.812458>
- Guillen, I.C.M. (2013) *Catimbó: saberes e práticas em circulação ação no nordeste dos anos 1930 1940*.
www.abhr.org.br/wpcontent/uploads/2013/09/02_isabel.htm
- Kern, M.G. (2011) Técnica vocal: fundamentos básicos. Artigo publicado no scribd.com. <http://pt.scribd.com/doc/74612227/TECNICA-VOCAL-Fundamentos-Basicos>.
- IBGE: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/pernambuco/ilhadeitamaraca.pdf>
- L'Omi L'Odô, A. (Brasília 18/08/2015) Capacitação Interna para Gestão do Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana.
<http://alexandreloimilodo.blogspot.pt/2015/08/jurema-sagrada-patrimonio-imaterial-do.html>
- Labra, D. (2009) *Coletivos Artísticos como Capital Social*.
www.artesquema.com/escritos/coletivos-artisticos-como-capital-social/
- Lima, F. M. (2011) Bauman, teórico do mundo líquido.
www.revistaamalgama.com.br/06/2011/bauman-teorico-do-mundo-liquido/
- Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 pelo Norte e Nordeste do Brasil, por iniciativa de Mário de Andrade .
www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE
decupagem 4:45s – 4:
- Missão de Pesquisas Folclóricas. Tempo: 4:45-5:48.
www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE
ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/apresenta_frameset.html.
- Missão de Pesquisas Folclóricas. Coco ou toré no povoado da Baía da Traição, na Paraíba. No vídeo das missões (www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE) No vídeo das missões em decupagem do minuto 9:22s até o minuto 11:05s,
- Nogueira Junior, A. (2015) *Projeto releituras: resumo biográfico e bibliográfico – Mario de Andrade*. http://www.releituras.com/marioandrade_bio.as
- Noticias Terra: José Luiz Petruccelli fala sobre categorias pardo, preto e negro IBGE .
<http://noticias.terra.com.br/educacao/voce-sabia/qual-a-diferenca-entre-preto-pardo-e-negro,395c952757b7e310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>
- O Nordeste:
www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Goiana,+Pernambuco<r=G&id_perso=5000
www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Itapissu+ma<r=I&id_perso=2579
- Paulinho do Diabo:
www.youtube.com/watch?v=4tKgJ-gJMuw

- www.youtube.com/watch?v=3I9iioQJbV8
- Renata Rosa - *Canta Brilhantina*
- www.minhavidacombrasil.com.br/saude/temas/dor-nas-articulacoes<https://www.youtube.com/watch?v=ZhfpzMavI3g>
- Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:
- <http://www.ihgb.org.br/images/acervo/rihgb/rihgb1996numero0392.pdf>
- Rosas, R. (2004) *Nome: Coletivo; Senha: Colaboração*.
- www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao
- Silva Junior, N.N. (2015) *Liberdade de crença religiosa na Constituição de 1988 – Constitucional – Âmbito Jurídico*. www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=7101
- TV Brasil. EBC: <http://tvbrasil.ebc.com.br/som-na-rural/episodio/som-na-rural-com-ze-neguinho-do-coco-e-galo-preto>.
- E, <http://alexandrelo milodo.blogspot.pt/2011/05/mestre-galo-preto-no-programa-som-na.html>.
- Wa Mukuna, K. (2014): www.youtube.com/watch?v=_jKSDNqG6t4

Fontes dos exemplos de áudio nesta tese

🎵 Áudio 1 – Nossa Senhora.....	17
Ferrugem. 2004: Gravação do Cd Coco do Amaro Branco – Funcultura. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵 Áudio 2 –Bojo da Macaiba – Tocaia.....	17
Bojo da Macaiba (grupo musical de coco de roda de Pontezinha). 2013: primeira faixa cantada no pouporri de coco de terreiro disponível no link: https://soundcloud.com/bojodamacaiba . Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, Brasil	
🎵 Áudio 3 – Vendedor de Carangueijo.....	101
Pombo Roxo. 2004: Gravado em Cd independente pelo próprio coquita. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
🎵 Áudio 4 – Acorda Povo.....	109
Tia Fáfa. 2007: Exemplo cantado em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵 Áudio 5 – Tuninha.....	110
Tia Fáfa. 2007: Exemplo cantado em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵 Áudio 6 – Acordai João.....	112

	Tia Fáfa. 2007: Exemplo cantado em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 7 a - Padrão 7 batidas.....		120
	Pai Zezo de Xangô. 2004: Coleta em áudio cedida em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 7b - Padrão 5 batidas.....		120
	Pai Zezo de Xangô. 2004: Coleta em áudio cedida em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 7c. Padrão 4 batidas.....		120
	Pai Zezo de Xangô. 2004: Coleta em áudio cedida em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8 a – Padrão 3 batidas 3+2+3.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8b – Padrão 3 batidas 3+3+2.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8c – Padrão 4 batidas 3+2+3.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8d – Padrão 4 batidas 3+3+2.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8e – Padrão 5 batidas 2+3+3 - a.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 8f – Padrão 5 batidas 2+3+3 - b.....		121
	Fernando Souza e Pombo Roxo. 2010: Gravada em terreno sob colaboração direta de Pombo Roxo. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 9 – Louvação à Rei Salomão.....		139
	Canto de domínio público da Jurema Sagrada e da Umbanda retirado na íntegra para este estudo, sem identificação do interprete, no link: https://www.youtube.com/watch?v=RnoFh4HNUmQ .	
♪Áudio 10 - Forma silábica da cantoria no estilo loa.....		170
	Nascimento Gaiola. 2009: Exemplo cantado em terreno. Ipojuca, Pernambuco, Brasil.	
♪Áudio 11 – Tubarão.....		191
	Zé Neguinho. 2008: Exemplo cantado em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	

🎵Áudio 12 – Recife d’Água.....	224
Zé Neguinho. 2008: Exemplo cantado em terreno. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 13 – Cantoria em quatro pés.....	225
Nascimento Gaiola. 2009: Exemplo cantado em terreno. Ipojuca, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 14 . Cordão de ouro.....	227
Ana Lúcia do Coco. 2006: Exemplo cantado em terreno. Olinda, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 15 – Catolé.....	229
Glorinha do Coco. 2013: Cd Dona Glorinha do Coco. Recife, Pernambuco, Brasil. (também sob o registo em áudio nomeado: 02faixacocodoamarobranco.mp3 disponível no link: http://www.iteia.org.br/audios/sao-sambas-coco-do-amaro-branco/)	
🎵Áudio 16 – Pandeiro.....	241
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 17 – O bombo.....	243
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 18 – Ganzá	243
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 19 – Linha do bombo durante a cantoria.....	245
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 20 a – Linha do bombo após cantoria e durante coro coletivo (Exemplo 1)..	245
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.	
🎵Áudio 20b – Linha do bombo após cantoria e durante coro coletivo (Exemplo 2)..	245
Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia,	

Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.

♪ Áudio 20c – Linha do bombo após cantoria e durante coro coletivo (Exemplo 3)..245

Fernando Souza. 2014: Registo por mim desenvolvido a partir de experiência colaborativa de terreno com grupos de coco de: Ana Lúcia, Zé Neguinho, Pombo Roxo, e outros coquistas. Recife, Pernambuco, Brasil.

Curriculum Vitae

Fonte Plataforma Lattes CNPq

Fernando Antônio Ferreira de Souza – Brasileiro - Nascimento: 26/08/1965

Passaporte FH029918 - Órgão emissor: Polícia Federal do Brasil

Residência

Rua Padre Landim, 18 – bloco H - Bairro: Madalena - CEP: 50710-485 – Recife/PE

Celular: 0055 81 999138141

Trabalho

Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical – ETECM

Rua da Aurora, S/N – Boa Vista – Telefone: 32316433

Formação Acadêmica

2013 Doutorando em Etnomusicologia – Universidade Nova de Lisboa - Portugal

2007 Mestrado em Etnomusicologia – Universidade Nova de Lisboa – Portugal

2003 Especialização em Etnomusicologia – Universidade Federal de Pernambuco - Brasil

1997 Licenciatura em Música – Universidade Federal de Pernambuco - Brasil

Atuação Acadêmica e de Pesquisa

2011 Autor do Livro *‘Esquentando Tambores: manual de percussão dos ritmos pernambucanos – técnica e escrita.’* Recife: CEL editora.

2009 Pesquisador Colaborador do Inventário dos Cocos – UFPB/IPHAN.

2006 Pesquisador Colaborador do Instituto de Etnomusicologia - INET MD, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/Portugal.

2004 Pesquisador Colaborador do Núcleo de Etnomusicologia - NETMUS, UFPE.

Atuação Profissional

Desde 1998 Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical – GOVPE - Professor II - nível 1A - matrícula 197.102-6, disciplina Percussão/Bateria. Educador de Apoio Pedagógico, Coordenador da Área de Percussão.

Desde 1992 Músico de Orquestras de Frevo, de Bloco; Musico de Maracatus, Troças Carnavalescas, Cocos, Ciranda; Bandas de Baile

1991-1998 Polícia Militar de Pernambuco Banda de Música da Polícia Militar de Pernambuco Sargento Músico Especialista – Instrumento Percussão/Bateria

Fernando Antonio Ferreira de Souza